

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA



FORUGH FARROJZAD Y ALEJANDRA PIZARNIK:
OBRA LITERARIA Y CONTEXTO SOCIAL. ESTUDIO COMPARATIVO

TESIS DOCTORAL

Presentada por: Nafiseh Zifan

Dirigida por: Dra. Dña. Selena Millares Martín

Madrid 2019

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA



FORUGH FARROJZAD Y ALEJANDRA PIZARNIK:
OBRA LITERARIA Y CONTEXTO SOCIAL. ESTUDIO COMPARATIVO

TESIS DOCTORAL

Presentada por: Nafiseh Zifan

Dirigida por: Dra. Dña. Selena Millares Martín

Madrid 2019

A mis padres, me gustaría agradecerles
de todo corazón,
pero para ustedes, mi querida esperanza,
mi corazón no tiene fondo.

AGRADECIMIENTOS

A Dios, el ser omnipotente que me ha dado la vida y me lleva cada día de las manos, por las grandes oportunidades que me da irradiando.

A la admirable profesora, Dra. Selena Millares Martín, por su confianza en mi trabajo, su sabia dirección, sus valiosas aportaciones y su apoyo constante, así como por la amabilidad y el cariño que ha mostrado durante esta larga andadura por los caminos del conocimiento y de la complicidad intelectual.

A mis padres y hermanos, por su colaboración y compasión, y su apoyo incondicional en cumplir con excelencia el desarrollo de esta tesis. Espero que este diminuto trabajo pueda agradecer una pequeña parte de sus esfuerzos.

A mi amiga Karina, por su compañía y atención en este trabajo.

A todas aquellas personas que de una u otra forma estuvieron relacionadas y me apoyaron de manera desinteresada. A todos ellos muchas gracias.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
 I. LA POESÍA A ESCALA GLOBAL: SITUACIÓN SOCIAL E HISTÓRICA DE LAS POETAS CONTEMPORÁNEAS	
1. Introducción	10
2. La literatura contemporánea argentina y su contexto social en la segunda mitad del siglo XX	15
2.1. Contexto histórico	17
2.2. El realismo mágico y el <i>boom</i> latinoamericano	24
3. La poesía contemporánea persa y su contexto social en la segunda mitad del siglo XX	28
3.1. La evolución histórica de la literatura antigua persa	30
3.2. La evolución de la poesía persa y la Nueva Poesía	37
4. La situación social y el lugar de la mujer en la sociedad literaria	43
4.1. En Argentina	47
4.2. En Irán	53
5. Conclusiones: hacia la modernidad	60
 II. LA POESÍA COMO DESTINO: ELEMENTOS HISTÓRICOS Y BIOGRÁFICOS	
1. Introducción	64
2. Forugh Farrohzad: el hada princesa de la poesía persa	69
3. Alejandra Pizarnik: la poeta maldita	77
4. Conclusiones: características y contexto social y literario de las poetas	88
 III. CONTEXTO LITERARIO: POESÍA Y CONOCIMIENTO	
1. Introducción	92

2.	Forugh Farrohzad	97
2.1.	La forma de la poesía: del ritmo métrico a una nueva terminología	103
2.2.	Adscripciones e influencias: de romanticismo a vanguardia	116
3.	Alejandra Pizarnik	123
3.1.	La forma de la poesía: de la búsqueda de una voz propia al silencio	131
3.2.	Adscripciones e influencias: más allá del surrealismo	147
4.	Conclusiones: la palabra como destino	159

IV. ESBOZO DE UNA LINEA POÉTICA: POESÍA Y PENSAMIENTO

1.	Introducción	166
2.	Forugh Farrohzad	173
2.1.	El amor: de tradición a modernidad	177
2.1.1.	Periodo de insensatez y perplejidad	177
2.1.2.	Periodo de madurez y entereza	202
2.2.	Cosmovisión: de rebelión a estimar los valores sociales	219
2.3.	La muerte: de desesperación a decadencia	243
3.	Alejandra Pizarnik	270
3.1.	El amor: de ilusión a abatimiento	274
3.2.	Cosmovisión: el abismo de la locura	300
3.3.	La muerte: del temor al suicidio	319
4.	Conclusiones: lo que ha sido	351

V. CONCLUSIONES

Enfrentamiento de dos miradas	357
-------------------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	369
---------------------	-----

APÉNDICE: POESÍA SELECCIONADA DE FORUGH FARROJZAD	397
--	-----

CAUTIVA	398
----------------	-----

Cautiva	399
Despedida	401
Fuga y dolor	402
La figura oculta	404
LA PARED	405
El pecado	406
Bañarse	407
La pared	409
REBELIÓN	410
Rebelión de Dios	411
Un poema para ti	413
NUEVO NACIMIENTO	416
El viento nos llevará	417
En las aguas verdes del verano	418
Muros fronterizos	421
Mi amante	424
En las frías calles de la noche	427
Versículos mundanos	429
Visita por la noche	433
La alucinación verde	436
Pareja	441
La conquista del jardín	442
La rosa	445
El pájaro solamente era un pájaro	446
Saludaré de nuevo al sol	447
Nuevo nacimiento	448
CREAMOS EN EL COMIENZO DE LA ESTACIÓN FRÍA	451

Creamos en el comienzo de la estación fría	452
Siento pena por el huerto	462
El pájaro es mortal	465

INTRODUCCIÓN

Con los avances tecnológicos desarrollados actualmente, el acercamiento entre las diversas culturas del mundo ha sido inevitable. La globalización junto a los estudios interdisciplinarios, han ocasionado cambios en el ámbito literario, afectando al fortalecimiento de la “literatura comparada”. La unidad de perspectiva – en la cual, los escritores en diversos idiomas se inspiran en una fuente común y enfrentan experiencias, emocionales e intelectuales, similares – fomenta la necesidad de analizar las diferentes fuentes literarias del mundo.

La literatura comparada adopta toda la literatura mundial como una sola. Su objetivo es analizar la relación existente entre una y otra literatura de manera sistemática. La herramienta principal para abarcar el logro total de la literatura en todo el mundo, es mediante la comparación; así lo explica Eliot: que la comparación y el análisis son las herramientas principales de la crítica¹.

Es evidente que existía la concentración en la literatura comparada desde la antigüedad, pero en la época contemporánea, este aspecto se considera de mayor importancia ya que se desea establecer nuevas bases de investigación para consolidar las normas y los procedimientos. La literatura comparada, según Villegas, nos ayuda a “reconocer vínculos de orden estético, social, individual, y político”². Si en algún momento se creyó que la interacción y la coexistencia con la literatura mundial socavaría la literatura nacional y la conduciría a su desaparición y eliminación en el ámbito de la literatura mundial, hoy, seguramente todo el mundo estaría convencido de que el objetivo de la literatura de otros países es influir en la literatura nacional, y posteriormente, abrir nuevos espacios frente a ella: no solo mantenerla alejada del aislamiento, sino además, provocar su progreso y prosperidad.

Si nuestra intención es hacer un estudio de literatura comparada, es necesario centrarse en la relación entre la historia y la cultura de las naciones de los autores. En otras palabras, la literatura comparada es la imagen y el reflejo de la literatura y la cultura de una nación en otra nación o naciones. Lo que representa la identidad nacional de un país es la rama cultural de ese país. En

¹ Thomas Stearns Eliot, *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, London: Methuen & Co., 1972, p. 96.

² Irlanda Villegas y David Reyes, *¿Qué es la literatura comparada? Impresiones actuales*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 2014, p. 9.

este punto, cabe mencionar que una de las manifestaciones de la cultura de cada nación es la literatura de esa nación. La literatura y especialmente la poesía, con todas sus dependencias sociales, culturales, geográficas y con toda su multiplicidad y divergencias, es el lenguaje común para expresar el dolor, los sueños y los sentimientos de su gente. El poeta en su poesía refleja los problemas culturales y hasta políticos de la sociedad, entonces su obra se convierte en un elemento global que representa de manera oportuna los aspectos culturales y tradicionales de esa patria. Las similitudes escondidas detrás de las cortinas de las diferencias lingüísticas y culturales necesitan ser descubiertas, registradas y analizadas. Por lo tanto, si nuestro conocimiento se incrementa en el campo literario, poético y artístico, sin duda, podemos tener un mejor juicio sobre cada país y su civilización.

Otro punto digno de mención es que el investigador que se dedica al estudio de la literatura comparada, en primer lugar, debería tener la habilidad de leer y entender los textos literarios en la lengua original; porque cada lengua tiene sus características especiales y la comprensión de los textos se hace posible a través del lenguaje original.

Así mismo, cabe mencionar que tal vez la intención de este trabajo no sea mejorar el conocimiento sobre las naciones argentina e iraní, pero con enfocarnos en la vida y obras de las dos poetisas, Forugh Farrohzad y Alejandra Pizarnik, se manifiesta la gran influencia que puede tener la literatura de estas naciones en el desarrollo literario de otros países. El lenguaje y la literatura de una nación no pueden seguir su camino sin la influencia de otras culturas. La literatura de cada comunidad ha afectado a otras, y este efecto se evidencia cuando se trata de comparar la literatura de una nación con la literatura de otras naciones.

El campo de la literatura comparada, lamentablemente, no se ha trabajado mucho en Irán; a pesar de que este país tiene antecedentes literarios muy predominantes en el mundo. Cabe aclarar que en el mundo literario, la poesía clásica de Irán ha sido considerada de mayor interés, y de menor aprecio la poesía contemporánea y moderna. Así mismo, la novela latinoamericana ha sido considerado por parte de los críticos literarios de Irán, y no mucho conocimiento sobre la poesía de ese continente. En la indagación realizada se destaca la escasez de estudios críticos que tengan como objeto de análisis el nexo entre una poeta oriental y otra occidental o latinoamericana. Abundan los estudios críticos sobre Forugh Farrohzad y Alejandra Pizarnik, pero hasta el día de hoy, no se ha hecho un estudio comparativo entre ellas, y que es algo muy interesante, porque ellas

vivían en la misma época, tenían un punto de vista y sentimientos parecidos, fallecieron jóvenes, y vivieron en dos mundos diferentes.

Hasta ahora, los trabajos que se han realizado son parciales, como traducciones de unos poemas de Farrojjad en español por parte de Clara Janes³, y en Irán, unas tesis comparando las obras de Farrojjad con poetas de Occidente como Silvia Plath y Lesya Ukrainka. En el caso de Pizarnik, no se ha encontrado un estudio comparativo con un poeta de Medio Oriente. Por lo tanto, el resultado de este trabajo permitirá determinar la característica más destacada que poseían Forugh Farrojjad y Alejandra Pizarnik en sus poemas, la búsqueda a través de la palabra que plantea interrogantes relativos al ser y al hacer poético, específicamente, de un lenguaje exacto y sin fragmentaciones. Esta característica en común de las poetisas se considera de suma importancia para los estudiosos que buscan conocer la realidad y las raíces intelectuales de las grandes figuras de la literatura.

Forugh Farrojjad, la poeta más influyente del siglo XX de Irán, no es tan conocida entre los literatos y críticos feministas del mundo hispano. Igualmente, es el caso de Alejandra Pizarnik, una de las grandes poetisas argentinas del siglo XX, la cual es totalmente desconocida en Irán. Las dos poetisas son pioneras y poseen algunas de las voces más inquietantes de la poesía contemporánea en castellano y persa. Farrojjad con su carácter iconoclasta y su punto de vista femenino, expresa las emociones y los sentimientos que hasta ahora ninguna mujer iraní ha tenido el valor de expresar en público. También consideran a Pizarnik como una poeta feminista, aunque ella nunca se involucraba con este movimiento. Sentimientos como el amor, la soledad, la tristeza, el temor y la muerte son los temas recurrentes de ambas poetisas y relatan abiertamente las experiencias contundentes de ellas.

A raíz de las investigaciones que se han hecho sobre las dos poetisas, observamos que en su mayoría se vinculan más con sus vidas que con sus obras, con sus estados mentales y obsesiones más que con su poesía. A menudo terminan diluyéndose en comentarios de corte subjetivo en relación a los poemas o a la poeta. Así, nos surgen unas preguntas sobre la vida y la poética de Forugh Farrojjad y Alejandra Pizarnik: ¿Por qué la crítica presta más interés a la vida de las poetisas que a sus obras? ¿Por qué relacionan el Yo poético de las poetisas con el creador? ¿Cuál es el

³ Clara Janés y Sahand, *Nuevo nacimiento*, Barcelona: Del Oriente y del Mediterráneo, 2004.

itinerario que recorre el Yo poético en su búsqueda por alcanzar un lenguaje esencial? ¿Cómo se configura una voz poética singular que tiene la firme convicción del hacer poético como destino? Y más específico: ¿Cuánto era el conocimiento de las poetas sobre la literatura mundial, y cuánta es la probabilidad de una influencia literaria? ¿Ha tenido algún reflejo la situación de la mujer en las obras de las dos poetas? Y por último, ¿es posible hallar y establecer similitudes entre dos poetas de países y culturas totalmente diferentes?

Por lo tanto, una de las principales finalidades de esta tesis es estudiar y desarrollar en gran medida aquellos primeros análisis de la vida y las poéticas de Forugh Farrokhzad y de Alejandra Pizarnik, profundizar en el acercamiento para verificar si existen influencias y similitudes en sus obras literarias y también comparar el contexto social de sus obras. Por lo tanto, se han clasificado sus obras poéticas y para identificar los temas abordados en su poesía y sus pensamientos, se han establecido similitudes y diferencias en base a la biografía y crítica literaria ambas. La propuesta radica, en fin, en exponer, más que una comparación, un paralelismo donde mostrar la problemática cognoscitiva en las poéticas de Farrozhad y de Pizarnik. En ambos casos, la escritura, que asimila de forma distinta el destierro y extrañamiento, la carencia, el conocimiento y el lenguaje, dispersa la pasión del miedo y la supervivencia, el impacto del tiempo y la muerte, el goce del cuerpo y la pesadumbre.

La vida artística de ambas poetas se divide en etapas de inmadurez y excelencia, y lo más interesante en el caso de las dos, es que a mediados de la década del sesenta ambas escriben uno de sus poemarios paradigmáticos: en 1964 Forugh Farrozhad publica *Nuevo nacimiento*; un año más tarde, aparecen *Los trabajos y las noches* de Alejandra Pizarnik. Ambas parten del conjuro o la ofrenda para enfrentar el lenguaje a lo indecible, la poesía a lo incognoscible, la experiencia a lo inútil. Ambas se sitúan en el abismo del dolor, donde el Yo se fractura y se quiebra. En sus obras, ambas sitúan al sujeto femenino en el primer plano de la creación literaria; además, logran abrir paso en el mundo literario patriarcal sin modelos, o reinterpretando la estética de su tiempo.

En vista de lo antes expuesto, es necesario mencionar que en esta comparación con aproximaciones temáticas incluyendo los aspectos psicológicos, sociológicos, y ontológicos de la poesía de ambas, se han estudiado y analizado de manera comparativa y las obras de Forugh Farrozhad y Alejandra Pizarnik. Del mismo modo, teniendo en cuenta la clasificación de las dos aproximaciones de la literatura comparada, la francesa – que en un estudio comparativo se centra

en la relación entre la historia y la cultura de las naciones del poeta – y la americana – que no considera necesaria la relación cultural y social de los poetas, enfocándose más en la estética –; el estudio comparativo se orientará en la corriente francesa de la poesía y el pensamiento de las dos poetas. La literatura crítica existente estudia la temática y los rasgos estilísticos de Forugh Farrohzad y Alejandra Pizarnik en forma aislada, y aquí se busca hacer una contribución en la vinculación de ambas poetas. Por lo tanto, el método que se utilizará en el proyecto es de carácter comparativo y crítico analítico.

Para poder alcanzar este objetivo ha sido imprescindible hacer lo siguiente: en primer lugar, investigar sus vidas; para ello, se analizaron los estudios realizados por seguidores de la obra de Alejandra Pizarnik como son Cristina Piña, César Aira, Ivonne Bordelois, Carolina Depetris y Patricia Venti, etc., y en el caso de Farrohzad, en autores como Sirous Shamisa, Moshref Azad, Behrouz Jalali y Ahmad Shamlou, entre otros. Adicionalmente, el *Diario* de Pizarnik⁴ y las cartas que repasaba con sus amigos literatos, y también, las cartas que han quedado de Farrohzad, han funcionado como material de apoyo, ya que a través de ellos se logra conocer el estado emocional y mental de las poetas; así mismo, la comprensión de las obras de las poetas se facilita.

Otro punto digno de mención es que algunos de los poemas de Farrohzad, como se mencionó más arriba, fueron traducidos por primera vez por Clara Janés al español; pero como la autora no tenía mayor conocimiento sobre la lengua y la cultura persa, la traducción ofrecida por ella no refleja de manera precisa los valores semánticos de cada palabra. Por esta razón, los poemas referidos en esta tesis han sido traducidos por cuenta propia⁵.

Este trabajo de investigación, después de introducir el tema y expresar los objetivos y la importancia del asunto, en el primer capítulo recorre de manera resumida la historia literaria de Argentina e Irán, para una mejor comprensión del estado social-político de las naciones donde residían las poetas. Así mismo, debido a que las dos poetas marcaron una voz femenina en la historia literaria de sus países – y aunque este asunto no se incluye en los objetivos de esta tesis –

⁴ En su escritura hay una red de relaciones intertextuales fundamentales que ella teje. Sus *Diarios*, cuaderno de citas y cartas dialogan con su obra poética y así mismo con diarios y obras de otros escritores a través de alusiones concretas, citas o epígrafes, paratextos, de acuerdo con la definición de Gérard Genette.

⁵ Al cierre de esta tesis, ha sido publicado la poesía completa de Forugh Farrohzad en español por Nazanin Armanian, por lo que ha sido imposible incluirla aquí.

Forugh Farrohzad, *Eterno anochecer: poesía completa*, trad. Nazanin Armanian, Madrid: Gallo Nero, 2019.

se aprecia la oportunidad para estudiar la situación social y el lugar de la mujer en la sociedad literaria argentina y persa; posteriormente, se dedica una sección particular a este tema.

El segundo capítulo se concentra en el examen biográfico para mejorar la comprensión del espacio poético de las obras poéticas de Forugh Farrohzad y Alejandra Pizarnik. En el capítulo tres, se han estudiado y analizado las obras de las poetisas de acuerdo al lenguaje poético de ellas, dado que Farrohzad y Pizarnik fueron las poetisas que en el búsqueda de la palabra exacta lograron liberar las energías de las palabras y crearon un lenguaje propio que une realidad y vida. Por lo tanto, en este capítulo se ha dedicado especial atención al lenguaje poético de ambas a fin de verificar su creación lingüística. Así mismo, en otra sección separada se han estudiado las adscripciones e influencias que los otros poetisas y los distintos movimientos literarios han tenido sobre ellas para poder entender mejor el espacio de sus obras.

El cuarto capítulo se encarga de estudiar y analizar las obras de las poetisas en base del contenido poético, ya que el afán de ambas era lograr hacer poesía de su vida y transformar su vida en literatura. Así que sus obras no solo demuestran la relación e influencia entre su vida privada y su poesía, sino que también muestran el punto de vista y el estilo poético que habían alcanzado durante su vida artística. Por lo tanto, en este capítulo, no solo se analizan los poemas de acuerdo con el estado sentimental de las poetisas, también su reacción al enfrentarse con el mundo exterior. Así mismo, la carga simbólica presente en los versos de los poemas ha sido considerada a la hora de analizar el contenido poético.

El capítulo quinto cierra la Tesis Doctoral ofreciendo unas conclusiones que recogen el conjunto de lo analizado y reflexionado desde el inicio, así como la convergencia de las dos posturas poéticas expuestas. De esta manera, con el resultado del estudio de las obras literarias de ambas, su situación social, opiniones y sus pensamientos reflejados en sus poesías, se exponen sus similitudes y diferencias, como también la situación social de la mujer en la época contemporánea en Medio Oriente y América Latina.

ABREVIATURAS DE LAS OBRAS CITADAS DE FORUGH FARROJZAD

(C): *Asir (Cautiva)*, 11ª edición, Tehran, Amir Kabir, 1976.

(P): *Divār (La Pared)*, 9ª edición, Tehran, Amir Kabir, 1978.

(R): *Osiān (Rebelión)*, 5ª edición, Tehran, Amir Kabir, 1972.

(NN): *Tavalodi digar (Nuevo Nacimiento)*, 1ª edición, Tehran, Morvārid, 1963.

(CCHE): *Imān biāvarim be āghāz-e fasl-e sard (Creamos en el comienzo de la estación fría)*, Tehran, Morvārid, 1974.

(PC): *Divān-e kāmell (Poesía completa)*, 5ª (ed.), Tehran, Nikā, 2005.

(PSFF): *Ašār-e bargozideh-ye Forugh Farrojjād (Poesía Seleccionada de Forugh Farrojjad)*, 6ª edición, Tehran, Morvārid, 1978.

ABREVIATURAS DE LAS OBRAS CITADAS DE ALEJANDRA PIZARNIK

(TMA): *La tierra más ajena*, [Buenos Aires, Botella al Mar, 1955], *Poesía completa*, edición a cargo de Anna Becció, Barcelona, Lumen, 2000.

(UI): *La última inocencia*, [Buenos Aires, Poesía Buenos Aires, 1956], *Poesía completa*, edición a cargo de Anna Becció, Barcelona, Lumen, 2000.

(AP): *Las aventuras perdidas*, [Buenos Aires, Altamar, 1958], *Poesía completa*, edición a cargo de Anna Becció, Barcelona, Lumen, 2000.

(AD): *Árbol de Diana*, [Buenos Aires, Sur, 1962], *Poesía completa*, edición a cargo de Anna Becció, Barcelona, Lumen, 2000.

(TN): *Los trabajos y las noches*, [Buenos Aires, Sudamericana, 1965], *Poesía completa*, edición a cargo de Anna Becció, Barcelona, Lumen, 2000.

(EPL): *Extracción de la piedra de locura*, [Buenos Aires, Sudamericana, 1968], *Poesía completa*, edición a cargo de Anna Becció, Barcelona, Lumen, 2000.

(NF): *Nombres y figuras*, [Barcelona, La Esquina, 1969], *Poesía completa*, edición a cargo de Anna Becció, Barcelona, Lumen, 2000.

(IM): *Infierno musical*, [Buenos Aires, Siglo Veintiuno Argentina Editores, 1971], *Poesía completa*, edición a cargo de Anna Becció, Barcelona, Lumen, 2000.

(D): *Diarios*, edición a cargo de Ana Becció, Barcelona, Lumen, 2003.

(PC): *Poesía completa*, edición a cargo de Anna Becció, Barcelona, Lumen, 2000.

I

LA POESÍA A ESCALA GLOBAL: SITUACIÓN SOCIAL E HISTÓRICA DE LAS POETAS CONTEMPORÁNEAS

«La modernidad comienza con la búsqueda de una literatura imposible»

Roland Barthes

1. INTRODUCCIÓN

A mediados del siglo XIX aspectos importantes – como fueron la alteración demográfica en Europa, o el nacimiento del capitalismo moderno – forzaron la transformación en el sujeto y también, en la institución y en el concepto de arte. Como aclara Roland Barthes, el cambio histórico-social de finales del siglo XVIII y la apertura técnico-científica de principios del siglo XIX evolucionan hasta efectuar un viraje decisivo en el mundo occidental⁶.

En América Latina, como bien indica Martín Prieto, la literatura argentina se caracterizó por ser “una de las más prolíficas, relevantes e influyentes del idioma español”, y dentro de la historia socio-cultural del mismo país ocupa un lugar importante para el desarrollo de la misma, siendo en múltiples ocasiones punto de partida de nuevos ideales, en ambientes tan disímiles como la economía, la política y el arte⁷. Dentro de la literatura argentina y durante distintas etapas, pueden reconocerse numerosos autores que tuvieron papeles muy importantes, incluso a nivel mundial, como Jorge Luis Borges, Alfonsina Storni y Julio Cortázar, entre otros.

Pero la historia de la literatura argentina no está aislada de la literatura latinoamericana. La literatura, como todo discurso artístico de producción estética, pudo narrar durante años aquello que otros discursos no podían. De alguna manera, y como recogen Mirabedini y Farhadi, después de la Primera Guerra Mundial y el aumento de la inversión extranjera en América Latina – lo que indujo la prosperidad económica y la corrupción financiera y política de los gobernantes –, las diferencias sociales en cuanto a la literatura latinoamericana se refiere, revelaron considerables cambios⁸. Se divulgó la redacción de artículos en base al autoconocimiento crítico, y adicionalmente, el cuento y la novela se centraron en una perspectiva crítica e identitaria. La guerra civil española también, según Mirabedini, tuvo mucha influencia en la evolución literaria de Latinoamérica⁹. Posterior a la derrota de los republicanos, muchos autores y editores emigraron a

⁶ Roland Barthes, *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*, 2ª (ed.), Madrid: Siglo XXI, 1997, p. 64.

⁷ Martín Prieto, *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires: Taurus, 2006, p. 25.

⁸ Hasan Mirabedini y Kazem Farhadi, *Darāmadi bar tārij adabiāt-e espāniāi āmrīkai (Prólogo sobre la historia literaria hispánica)*, Tehran: Ney, 2013, p. 90.

⁹ *Ibid.*, p. 92.

América Latina, y establecieron editoriales y revistas, contribuyendo con varios movimientos literarios.

A mediados del siglo XX, aquellos escritores divulgaron sus ideas en los diarios y en las revistas literarias más destacadas de ese período, sin estar conscientes de que formaban parte de un fenómeno que marcaría la historia de la literatura. «El desarrollo de las ciudades y la mayoría de clase media, la Revolución cubana, la Alianza para el progreso, el aumento en la comunicación entre los países de América Latina y una mayor atención a América por parte de los Estados Unidos y Europa», como indica Randolph Pope, contribuyeron a este cambio¹⁰.

De manera pausada, y como afirman Mirabedini y Farhadi, la corriente literaria general se fusionó con la literatura psicológica, filosófica y, con el contenido humano en relación a la vida urbana que caracterizaba a esos tiempos, reemplazando esta última a la primacía de la naturaleza¹¹. Los autores latinoamericanos con cierto tipo de surrealismo – identificado como realismo mágico – concedieron una forma artística a sus obras. Del interior de la novela orientada a los nativos – que había encontrado otro ambiente con el realismo mágico – como destaca Hugo Barbagelata, nació la novela psicológica que, exquisitamente, “mezclaba las creencias nativas con los más modernos estilos literarios del mundo”; de esta manera, nació la Nueva Narrativa¹².

La nueva novela hispanoamericana también llamada “el *boom* latinoamericano”, fue un movimiento literario y editorial que surgió en los años 60 y 70 del siglo XX, por «un grupo de jóvenes autores que rompieron el esquema tradicional de la literatura, con el realismo mágico como uno de los denominadores, y con una riqueza narrativa que sacudió los cimientos de Europa»¹³. Este fenómeno literario fue ampliamente distribuido en Europa y en todo el mundo y fue una época gloriosa que difícilmente se puede repetir. Ahora la cultura se ha encerrado en los nacionalismos en todas partes y ha dejado de ser un bien universal.

¹⁰ Randolph D. Pope, «La novela hispanoamericana desde 1950 a 1975,» en Roberto González Echevarría, ed., *La historia de Cambridge de la literatura latinoamericana*, vol. 2, Cambridge: Cambridge University Edition, 2016, pp. 226-279.

¹¹ H. Mirabedini y K. Farhadi, *Prólogo*, p. 94.

¹² Hugo D. Barbagelata, *La novela y el cuento en Hispanoamérica*, Montevideo: Ediciones de Fernando Burgos, 1947, pp. 264-270.

¹³ (s.n), «El Boom Latinoamericano», *Ecured* eds., 2014 <https://www.ecured.cu/Boom_latinoamericano> [consulta: 24 abril 2018].

La Primera Guerra Mundial también tuvo muchas consecuencias y dificultades en Irán, al igual que en América Latina. Por lo tanto, y como señala Mohammad-Reza Rouzbeh, se generó un campo de desarrollo intelectual en la sociedad, la transformación de su cosmovisión y, posteriormente, los dramáticos sucesos sociales y políticos originaron un ambiente crítico en el campo de la literatura persa sin un final determinado¹⁴.

Yaha Arianpour, en su libro *De Saba a Nima*, afirma que la literatura clásica de Irán – especialmente la literatura poética – con sus normas y pautas pesadas y molestas, no aceptaba ningún tipo de modificación a lo largo de la historia literaria, ya que no era capaz de expresar la vida social contemporánea con todas sus complejidades y contradicciones, afectando así a los escritores y poetas que deseaban reflejar los problemas esenciales existentes en sus obras, apresando sus ideas a causa de las normas técnicas y regulaciones impuestas por la industria literaria¹⁵.

La mayoría de los literatos e intelectuales de aquellos tiempos observaban y reconocían con claridad la decadencia y la retrospección de la literatura persa, pero nadie tenía valor suficiente para enfrentarse a las normas y regulaciones literarias, mucho menos realizar cambios y transformaciones en ellas, ya que los literatos insignes de la época protegían la literatura clásica cuidadosamente y no permitían que nadie se desviara de los lineamientos impuestos por sus ancestros.

En la descripción del entorno literario persa de aquella época, Jamalzadeh¹⁶, inventor de la escritura realista en Irán, en el prólogo de su libro *Había una vez* recoge estas regulaciones literarias antiguas, poniendo de relieve la decadencia y autocracia de la literatura persa:

En nuestro Irán, desafortunadamente, si deseas apartarte del camino de los predecesores será considerado un acto destructivo para la literatura, y generalmente, la misma esencia autoritaria de Irán que es mundialmente conocida, también se observa en el campo literario. Por ejemplo

¹⁴ Mohammad-Reza Rouzbeh, *Adabiāt-e moāser-e fārsi (šē'r) (Literatura contemporánea persa (poesía))*, 1ª (ed.), Tehran: Roozegār, 2002, p. 302.

¹⁵ Yahya Arianpour, *Az Sāba ta Nimā (De Saba a Nima)*, vol. 2, Tehran: Zavvār, 1993, p. 350.

¹⁶ Mohammad-Ali Jamalzadeh Esfahani (Mohammad-Ali Yamālzādeh Esfahāni), fue uno de los escritores más destacados de Irán en el siglo XX, mejor conocido por su estilo de humor único. En vista de su gran influencia sobre la escritura de historias cortas persas, le nombran como “el padre de cuentos cortos de lengua persa” y el iniciador del realismo en la literatura persa.

cuando un escritor iraní empieza a escribir, solo toma en cuenta el grupo pequeño de intelectuales y literatos como su lector; ni siquiera considera el grupo alfabetizado de la sociedad que puede leer los textos simples con facilidad y los entiende, es decir, solo escribe para un grupo pequeño de la sociedad y no gira alrededor de “la democracia literaria”¹⁷.

Sin embargo, y para fortuna de muchos, los esfuerzos de los literatos y de los profesores del momento fueron inútiles, ya que las primeras señales de transformación aparecieron en las obras de los conservadores más obstinados. El período de siete años, desde el inicio de la Guerra Mundial hasta el surgimiento de la dinastía Pahlaví, fue conocido como “el período de levantamiento de los poetas”¹⁸. Según Rashid-Yasemi, en este periodo la mayoría de las personas que tenían talento para la poesía se negaron a imitar ciegamente a los antepasados e intentaron introducir un concepto nuevo en la forma de la poesía antigua. Así mismo, un grupo de literatos organizaron la revolución literaria y reclamaron la renovación del aspecto y el contenido de la poesía¹⁹.

De acuerdo con los nuevos problemas sociales y políticos, también con el viaje de los estudiantes universitarios al extranjero y su conocimiento con la nueva literatura occidental y de América Latina, traducciones de libros, etc., se abrió un nuevo camino frente a los artistas e intelectuales iraníes. Un camino que cambió el estilo y la cara de la literatura persa después de mucho tiempo.

Por lo tanto, como también apunta Arianpour, empezó una nueva corriente revolucionaria conocida como “la renovación literaria”, en la cual, los poetas y escritores se dividieron en dos grupos, los conservadores y los revolucionarios vanguardistas. En tal situación, un joven de las estribaciones del norte del país tendió la mano a sus colegas. Él dio orden a las dispersas melodías que habían brotado de la garganta de los jóvenes vanguardistas y las acomodó a una canción rítmica²⁰.

¹⁷ Mohammad-Ali Jamalzadeh Esfahani, *Yeki bud, yeki nabud* (Había una vez), Tehran: Kānun-e M’arefat, 1921.

¹⁸ Esta expresión es de Gholamreza Rashid-Yasemi, famoso poeta iraní, traductor, académico y figura literaria.

¹⁹ Gholamreza Rashid-Yasemi, *Adabiāt-e moāser-e Irān* (La literatura contemporánea de Irán), Tehran: Šafagh-e Sorj, 1937, p. 205.

²⁰ Y. Arianpour, *De Saba a Nima*, p. 453 (2).

Ali Esfandiari²¹, más conocido por su seudónimo Nimá Yushich, con su poemario *Afsāneh* (*Leyenda*) (1962), cambió la esencia de la poesía persa y creó un nuevo desarrollo en este campo²². Como destaca también Hafez Mousavi, Nimá identificó y corrigió los factores de recesión de la poesía persa tradicional – que es una tradición de más de mil años que nadie puede ignorar – y como resultado, estableció una modernización que había aparecido a través de su tradición poética²³. Lo que no sucedió en el Constitucionalismo, como señala Mousavi, pasó en la poesía nimáica y su revolución tuvo éxito; debido a que estableció un patrón desde el corazón de las tradiciones milenarias de la poesía persa, con el conocimiento que poseía sobre la poesía occidental²⁴.

No obstante, cabe destacar que Nimá dividió la literatura persa en dos períodos, el antes y el después de sí mismo. Sus esfuerzos y experimentos, según Mahin-Falah, fueron seguidos por poetas jóvenes del tiempo y después de septiembre de 1941, ellos lograron establecer el movimiento de la “Nueva Poesía Persa”²⁵, y de esta manera, elogiaron el empeño de este poeta insigne.

²¹ Ali Esfandiari (Ali Esfandiāri) poeta iraní que inició el movimiento literario de la “Nueva poesía” en Irán, también conocido como *poesía nimáica* (*še’r-e nimāī*). A él lo nombran como el padre de la nueva poesía persa.

²² Y. Arianpour, *De Saba a Nima*, p. 455 (2).

²³ Hafez Mousavi, «Nimá cambió el juicio de la poesía persa», *Revista Electrónica Shahreketab*, 2011 <<http://www.bookcity.org/detail/1384>> [consulta: 9 abril 2018].

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Ashkan Mahin-Fallah, «Historia de la poesía persa y su transformación», *Sitio Científico de Estudiantes Universitarios*, 2011 <<http://www.daneshju.ir/forum/showthread.php?t=45785>> [consulta: 9 abril 2018].

2. LA POESÍA CONTEMPORANEA ARGENTINA Y SU CONTEXTO SOCIAL EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

En el caso de la poesía latinoamericana, y más concretamente Argentina, la bisagra del siglo XX apunta a la influencia destacable de algunos de los más importantes movimientos europeos. Hacia 1950, como bien indica Sonia Mattalía, la actividad poética argentina genera múltiples tendencias innovadoras que responden a un evidente cambio de perspectiva estética y vital. Esta aceleración modernizadora afecta al campo cultural tanto en la expansión del consumo de bienes simbólicos como en los propios procedimientos artísticos y creativos²⁶. De Mallarmé al panorama poético de la Argentina del medio siglo, se imponen otras distancias insalvables, así lo sostiene, por ejemplo, Sarah Martín López:

La expansión de una modernización que todo lo cambia – el auge de la economía, la densidad de la población, el lugar del nuevo sujeto, etc. –, los conflictos internacionales que copan el nuevo siglo – las dos guerras mundiales y la guerra civil española –, la sucesión de dictaduras latinoamericanas y el horror de los campos de exterminio o las vanguardias históricas de los años veinte como respuesta a las nuevas inquietudes²⁷.

Además de muchos otros signos, debemos tener en cuenta las condiciones ambientales del continente latinoamericano y su desigual modernización, que también se relaciona con Argentina. Sin embargo, y especialmente desde principios de siglo, este país se ha convertido en un paradigma mixto entre culturas y globalización.

El proceso de modernización de fines del siglo XIX conlleva un importante proceso de racionalización y, en cierto sentido, ese proceso de racionalización da lugar a la autonomía artística: su libertad o, mejor, su liberación de determinadas instituciones, disciplinas, creencias. Desde el Modernismo, como señala Rafael Gutiérrez Girardot, los movimientos similares por excelencia al nacimiento de la modernidad, la relación entre esa preocupación por el trabajo con

²⁶ Sonia Mattalía, *Miradas al fin de siglo: lecturas modernistas*, Valencia: Grupo de Estudios Iberoamericanos y Tirant lo Blanc Libros, Universitat de València, 1998, p. 10.

²⁷ Sarah Martín López, *Poesía y conocimiento en la obra de dos escritoras argentinas contemporáneas: Olga Orozco y Alejandra Pizarnik*, tesis Doctoral, Universitat de València, Valencia, España, 2013, p. 85.

la forma y el contenido textual aumenta. El texto modernista no solo crea o expande la “novela de artista”, sino también representa el triángulo clásico – escritor, receptor, obra – y empieza a cuestionar y poner de manifiesto “la maquinaria de ficción en su afán de acercarse a lo real”²⁸.

El análisis de la situación literaria y social de la Argentina a mediados del siglo XX, según Sarah Martín, depende del estudio de la producción poética de las décadas anteriores: los sesenta son el resultado de la reestructuración vanguardista o del legado tradicional, de la generación del cuarenta o de la poesía conversacional de mediados de los cincuenta, de la experimentación con el lenguaje o de la inserción de la música popular y el habla en poemas o poemarios casi inclasificables²⁹. La década del sesenta reúne, así, todas estas características en múltiples manifestaciones. De hecho, los años sesenta, en lo que a poesía se refiere, transforman la idea de género y la idea de literatura.

²⁸ Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo: supuestos históricos y culturales*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 55.

²⁹ S. Martín L., *Poesía y conocimiento*, p. 1.

2.1. CONTEXTO HISTÓRICO

La historia literaria de la Argentina comienza a principios del siglo XVII con el poeta Luis de Tejeda y Guzmán (1604-1680), autor de unas *Coronas líricas*³⁰. Bajo la paradójica dependencia del clasicismo español, como apunta Daniel Devoto, su estilo poético fue influenciado por los poetas españoles del período y corresponde en gran parte al culteranismo³¹. Y dentro del romanticismo que favorece “la exaltación nacionalista y la búsqueda de lo autóctono”, Fernández López evoca que hay que situar uno de los géneros más originales de la literatura hispanoamericana: «la literatura gauchesca de la Argentina, que es un subgénero propio de la literatura latinoamericana»³².

En el siglo XVIII comienza la literatura sobre el gaucho ya con el *Lazarillo de ciegos caminantes* de Concolorcorvo (1773), pero el primer escritor de importancia que se considera como iniciador de esta clase de literatura, según Eduardo Romano, es el uruguayo Bartolomé Hidalgo con *Diálogos patrióticos* (1822)³³. En los inicios del siglo XIX, como señala Martín, cuando los gauchos rondaban por la pampa luchando contra los indios ladrones de ganado y esquivando las batallas de los ejércitos unitarios y federalistas, que se disputaban la supremacía de Buenos Aires, nació la literatura gauchesca³⁴. Este género está compuesto por extensas narraciones en verso sobre la vida del campo, sus costumbres y en general, temas que permiten exaltar lo

³⁰ Daniel Devoto, «Escolio sobre Tejeda», *Revista de Estudios Clásicos*, 2 (1946), pp. 93-132.

³¹ *Ibid.*

³² El género gauchesco en sí se inaugura con los primeros capítulos del *Facundo* de Sarmiento. Sarmiento afirma que el pueblo argentino es naturalmente poeta y señala, al lado de la poesía culta que tanto defendió Bello, la poesía popular: la vidalita, el cielito y las payadas (de las que todavía quedan huellas en la poesía popular y en el folclor musical argentino y chileno). Esta poesía popular entronca con el romance español tradicional, y está hecha a base del tradicional octosílabo de la poesía popular castellana. Justo Fernández López, «La literatura gauchesca de Argentina», *Literatura Hispanoamericana*, 2011 <<http://hispanoteca.eu/Literatura%20hispanoamericana/La%20literatura%20gauchesca%20de%20Argentina.htm>> [consulta: 25 abril 2018].

³³ Eduardo Romano, «¿Existe una identidad literaria argentina?», en Congreso de Escritores, *Literatura Argentina, identidad y globalización*, 1ª (ed.), Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2005, p. 39.

³⁴ J. Fernández L., «Literatura gauchesca», <<http://hispanoteca.eu/Literatura%20hispanoamericana/La%20literatura%20gauchesca%20de%20Argentina.htm>> [consulta: 25 abril 2018].

folclórico y hacer una crítica social; y alcanza su máxima expresión con la obra *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández (1872), que se convirtió en el libro nacional de los argentinos.

La Generación del Ochenta³⁵ «traza una literatura con señales propias, y acentúa la coloración europeizante y la primacía cultural de Buenos Aires por antonomasia»³⁶. Con el gobierno en manos de liberales, y, normalizada la vida política después de las guerras interiores, el país entra con gran vigor en el nuevo siglo y la literatura se hace mundial. Seguidamente, hacia final de siglo XIX surge el Modernismo³⁷; según Prieto, «preciosismo y simbolismo resumen la nueva estética, la que dará la voz más alta de la poesía argentina de esa época: Leopoldo Lugones (1874-1938), a quien se debe, asimismo, el primer cuento de ciencia ficción en la literatura argentina»³⁸. La obra de Lugones y el curioso ejemplo de Macedonio Fernández introdujeron el mundo de las vanguardias, que influyó, sobre todo, en la poesía a través del Creacionismo y del Utraísmo³⁹.

Con la evolución artística, como sostiene Ricardo Szmetanm, la ciudad también cambió completamente y se convirtió en una escena moderna, ya que la de 1920 fue una década de grandes modificaciones sociales, de nuevos hábitos, de innovaciones impactantes en la cultura y, sobre todo, se sucedieron transformaciones profundas en los modos de relacionarse de la gente con su propia ciudad⁴⁰. Podemos decir que los años veinte abren un paréntesis de prosperidad en la Argentina y en el mundo. De acuerdo con Gabriela Cittadini, dos movimientos literarios marcaron una profunda huella en el panorama de la época. Uno de ellos, llamado Florida⁴¹, trajo todas las novedades de las vanguardias europeas y goza de su principio “el arte por el arte”. El otro, con el

³⁵ Formado por un grupo de escritores que practican una literatura cosmopolita, de crónica elegante y amable, a medias entre la historia y la narrativa, inclinándose por la prosa: Lucio Vicente López, Miguel Cané, Eduardo Wilde, Lucio V. Mansilla.

³⁶ (s.n), «Historia de la literatura Argentina», *El Sur del Sur*, 2014 <<https://surdelsur.com/es/historia-literatura-argentina/>> [consulta: 25 abril 2018].

³⁷ De la mano y la letra de Rubén Darío (1867-1916), poeta nicaragüense llamado “el príncipe de las letras castellanas”.

³⁸ M. Prieto, *Historia de argentina*, p. 70.

³⁹ (s.n), «La literatura Argentina», *Ecured* eds., 2013 <https://www.ecured.cu/Literatura_argentina> [consulta: 25 abril 2018].

⁴⁰ Ricardo Szmetan, «Las historias de la literatura argentina; la situación actual», New York: *Actas XIV Congreso AIH*, vol. 4, 1 (2004), pp. 659-664.

⁴¹ El grupo Florida fue llamado así porque sus integrantes se reunían en la editorial de la revista que habían fundado, *Martín Fierro*, sita en la calle Tucumán, a pasos de la calle Florida. Sus aportes fundamentales para la literatura argentina se dieron en la poesía, a la que abocaban sus exponentes más representativos: Oliverio Girondo, Leopoldo Marechal, Eduardo González Lanuza, Jorge Luis Borges y Jacobo Fijman.

nombre de Boedo⁴², se interesó profundamente por los problemas sociales, a los que les da espacio en su producción literaria⁴³.

Como señala Sarah Martín, las vanguardias latinoamericanas de los veinte – cuya manifestación más importante en Argentina es el Ultraísmo, difundido a través de la emblemática revista *Proa* y liderado por un joven Borges desde el grupo Martín Fierro – implican una ruptura determinante en la poesía argentina contemporánea, al tiempo que señalan una nueva dirección para el conjunto de la lírica argentina y latinoamericana⁴⁴. En 1931, como indica Gabriela Cittadini, al terminar la experiencia de las vanguardias, Victoria Ocampo fundó la revista *Sur*, que reunía a gran parte de los artistas de vanguardia en una nueva etapa de su evolución hacia un neoclasicismo actualizado⁴⁵.

La segunda mitad de la década de los treinta fue la de una fuerte expansión o difusión internacional del surrealismo y de las exposiciones surrealistas internacionales. Con la Segunda Guerra Mundial las actividades surrealistas continuaron en América a pesar de las dispersiones e incomunicaciones de algunos de sus miembros. Así mismo, la incidencia y la evolución del surrealismo en Argentina resultan especialmente relevantes. En Argentina el surrealismo se conoce muy pronto gracias a las activas relaciones que se mantenían con Europa y el interés que despertaba la literatura francesa. La obra de André Breton y Paul Éluard se conocía a través de la revista *Proa* del periódico *Martín Fierro*, como sugiere Jorge Schwartz:

El movimiento surrealista se revela la corriente vanguardista más influyente con respecto a la lírica posterior y se presenta como la única manifestación de vanguardia que permanece hasta entrados en la segunda mitad del siglo XX, tanto en la plástica como en la literatura, atravesando distintas fases. Desde finales de la década del veinte y el principio de la década del treinta se

⁴² El grupo Boedo, mucho más modesto en fortuna y capital cultural, no recibió las influencias determinantes de los centros de vanguardia europeos. En realidad estaban preocupados por una literatura realista que diera cuenta de los numerosos conflictos sociales. Algunos de los nombres más representativos del grupo de Boedo son: Álvaro Yunque, Elías Castelnuovo, Roberto Mariani y Leónidas Barletta.

⁴³ Gabriela Cittadini, «La dualidad Florida y Boedo: el papel del intelectual en la Revista Martín Fierro (1924-1927)», *Fundación Internacional Jorge Luis Borges*, 2014 <<https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/viewFile/1971/2495>> [consulta: 24 abril 2018].

⁴⁴ S. Martín L., *Poesía y conocimiento*, p. 85.

⁴⁵ «La literatura argentina», <https://www.ecured.cu/Literatura_argentina> [consulta: 25 abril 2018].

encuentran los primeros manifiestos surrealistas, firmados por poetas latinoamericanos y argentinos⁴⁶.

Durante los años cuarenta y primera mitad de los cincuenta, en la época del peronismo, se gestaron dos líneas que forman parte del ámbito poético: la corriente nacionalista, y la del realismo romántico. Tal como lo destaca Patricia Venti, la primera de ellas reunió en dos vertientes a los autores de la Generación del Cuarenta: «los poetas del noroeste argentino, centrados en las formas orales y en la tradición oral y el folklore, quienes formaron el grupo “la Carpa”; y un segundo grupo bonaerense que desarrolló formas de poesía popular, con referencias a personas del arrabal porteño»⁴⁷. Venti indica que el realismo romántico tiene como figura clave a Mario Jorge de Lleris que se opone a las vanguardias, por sus “fórmulas foráneas”, que impiden la creación de una verdadera identidad para la poesía argentina en una sociedad industrial de postguerra. Sus temas estaban centrados en la reflexión sobre la realidad ciudadana en lugar de una literatura volcada en el hecho poético⁴⁸.

En la historia de la poesía argentina, la década del cuarenta destaca sobre todo por la publicación de algunos libros de poetas que apuntan maneras y estilos vanguardistas y al surgimiento de una generación llamada la del cuarenta. Esta generación significa así el germen de importantes poetas contemporáneos⁴⁹, más que la defensa de una concepción poética común por un grupo unido generacionalmente. A raíz de esa concepción de la poesía, Olga Orozco comenta que la “generación del 40”:

Fue una generación que se agrupó con un propósito determinado, pero las ideas eran muy distintas. Sin embargo se conformó un grupo homogéneo, pese a que unos seguían una tendencia neorromántica, otros intimistas, y de acuerdo con esas mismas tendencias, y con sus transformaciones, entre los que siguieron puede verse no mucha semejanza. El asunto de llamarla

⁴⁶ Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas (Textos programáticos y críticos)*, Madrid: Cátedra, 1991, pp. 414-443.

⁴⁷ Patricia Venti García, «Alejandra Pizarnik en el contexto argentino», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2007 <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/pizaconte.html>> [consulta: 25 abril 2018].

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Olga Orozco, Enrique Molina o Alberto Girri pero también Vicente Barbieri, Wilcock, Madariaga, David Martínez, Juan Carlos Latorre, etc.

generación del 40 fue algo forzado; ellos proclamaban una identidad a través de lo histórico, lo geográfico y lo ideológico; yo, en cambio, no tenía ningún propósito. Si se daban coincidencias eran por añadidura, pero no estaba en mi intención. Si se veía algún paisaje de La Pampa en mi poesía era casual; se veía más la infancia, pero sin propósitos paisajistas ni geográficos⁵⁰.

Como sugiere Olga Orozco y recoge Cristina Piña: «La generación del cuarenta es un agrupamiento determinado por la crítica en función de la aparición de ciertas revistas – sobre todo *Canto*, *Huella* y *Verde Memoria* en el ámbito porteño y *La Carpa* en el Noroeste – pero en el que sus miembros se resisten a reconocerse»⁵¹. En Buenos Aires, en la década del cuarenta, gran parte de los jóvenes poetas se reúnen alrededor de *Canto*, como confirma más tarde la propia Olga Orozco: «Y el nombre se quedó como una forma de llamarnos: la generación de *Canto*. Éramos muy dispares. Unos procedían de la literatura francesa, otros de la inglesa, otros de la alemana y otros incluso del ultraísmo. Nuestras edades eran muy distintas y yo era la menor...»⁵².

La revista *Canto* se convierte así en la muestra de la joven poesía argentina de la época; sus integrantes, en la generación del momento. Los comentarios de algunos poetas no solo confirman la heterogeneidad del grupo, sino la diversidad de su origen literario. No hay un punto de partida común. Las raíces literarias, según Orozco, “varían de Francia a Alemania” y fluyen a través de la tradición argentina reciente⁵³, es decir, la literatura argentina fue afectada por el primer romanticismo alemán y anglosajón a la tradición simbolista y a la vanguardia latinoamericana. Por una parte, los poetas de la Generación del cuarenta están inscritos en la modernidad poética occidental⁵⁴; a su vez, como destaca Sarah Martín, la década de los cincuenta apunta a una importante reclamación del espíritu de la vanguardia, es decir, «al ansia de un carácter creativo, innovador, rupturista, a través de la recuperación, de manifiestos y poéticas proclamadas por autores emblemáticos»⁵⁵.

⁵⁰ Olga Orozco, *Obra Poética*, 2ª (ed.), Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2000, p. xi.

⁵¹ Cristina Piña, *Poesía argentina de fin de siglo*, Buenos Aires: Vinciguerra, 1996, p. 16.

⁵² Myriam Moscona, «La puerta que no abriste», *Soy de Toay*, 2004 <http://www.soydetoay.com.ar/toay/antiguas/olga_orozco/rep3.htm> [consulta: 26 abril 2018].

⁵³ O. Orozco, *Obra Poética*, p. xii.

⁵⁴ Esto significa que esta generación se convierte en la heredera de la vanguardia, en cuanto que la continúa y que implica inevitablemente una relectura tanto de su escritura como de sus planteamientos.

⁵⁵ S. Martín L., *Poesía y conocimiento*, p. 144.

Otros poetas que comienzan a escribir en esta misma línea y empiezan a publicar sus primeros textos en el ambiente de esta generación, como destaca Nuria Girona, también evolucionan hacia «una fractura radical progresiva, cada vez más extrema, hacia un lenguaje cada vez más refinado, hacia la intensificación de elementos marcadamente vanguardistas e incluso hacia la redefinición de algunos de los fundamentos teóricos surrealistas»⁵⁶. El impacto del trabajo de estos poetas es notable en la década de los sesenta aunque ellos jugaron un papel principal en la argentina a mediados del siglo XX, a principios de los años cincuenta. La década del cincuenta, como señala Carlos Giordano, ya implica la consolidación de una “tercera generación vanguardista”⁵⁷.

Mayra Herra indica que “la Generación Superrealista”, correspondiente a la vanguardia latinoamericana de la narrativa, es responsable del cambio drástico de la perspectiva. En términos generales, estas obras se realizaron alrededor de 1945, en las que se destaca el elemento principal de la ambigüedad y el concepto mítico-religioso del mundo⁵⁸. Se prefiere una temática que enfatiza lo irracional, el sueño, lo existencial, el mito⁵⁹.

En relación con lo antes expuesto, podemos decir que el movimiento Surrealista – más que ningún otro movimiento estético anterior, incluido el romanticismo – tuvo la mayor influencia y repercusión internacional, y como aclara Maurice Nadeau, «se convirtió en el agradable sustento de los mejores artistas de cada país; siendo el reflejo de una época que también en el plano artístico, debió considerar sus problemas en relación con el mundo»⁶⁰. Como afirma Mario Goloboff, precisamente, Argentina fue uno de los lugares donde se estableció el movimiento, descubierto por estudiantes de medicina bajo la dirección de Aldo Pellegrini, quien en 1926 con esos amigos formó un primer grupo dedicado a expandir su poesía y ponerla en práctica.⁶¹

⁵⁶ Nuria Girona, «Mujeres que lloran, mujeres que fingen», en N. Girona y S. Mattalía (eds.), *Aún y más allá: Mujeres y discursos*, Caracas: Excultura, 2001, p. 784.

⁵⁷ Carlos Giordano, «Entre el 40 y el 50 en la poesía argentina», *Revista Iberoamericana*, 49 (1985), pp. 783-796.

⁵⁸ Mayra Herra Monge, *El “Boom” de la literatura latinoamericana: causas, contextos y consecuencias*, Alajuela: Universidad de Costa Rica, 1989, p. 6.

⁵⁹ Ese neo-surrealismo tuvo una adherencia bastante entusiasta entre los artistas argentinos. Podemos mencionar como antecedentes a pintores como Alberto Lantier, Burgos Videla y Ollavaca.

⁶⁰ Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo*, Valencia: Ahímsa, 2001, p. 60.

⁶¹ «El primer grupo surrealista de Sudamérica en Argentina fue formado por Mariano Cassano, Elías Piterbarg y David Sussman y sus primeras manifestaciones salieron en la revista *Qué*, 1928 y 1930». Mario Goloboff, «El surrealismo

De esta manera, el primer romanticismo alemán, el anglosajón y el surrealismo se presentan como fuentes poéticas absolutamente inevitables; ya sea como movimientos, estilos o relecturas, estas fuentes se han mostrado como un suelo muy fértil en muchos poetas argentinos durante la segunda mitad del siglo de varias generaciones⁶². Sarah Martín sostiene que, «el retorno, la resonancia, la mezcla de estas corrientes en poetas conectados en un principio y, sobre todo, a la generación del cuarenta o a las distintas tendencias vanguardistas en los años cincuenta, promueve y cristaliza, en la década del sesenta, poéticas extremadamente particulares y finalmente inclasificables»⁶³.

en Argentina», *Página12*, 2017 <<https://www.pagina12.com.ar/25013-el-surrealismo-en-la-argentina>> [consulta: 27 abril 2018].

⁶² Aníbal Salazar Anglada, «La poesía argentina en la década de 1930: un problema historiográfico», *Acta Literaria* 38 (2009), pp. 71-89.

⁶³ S. Martín L., *Poesía y pensamiento*, p. 153.

2.2. EL REALISMO MÁGICO Y EL *BOOM* LATINOAMERICANO

*Los 60 son simultáneos proyectos antagónicos.
Son muchas poéticas conviviendo dentro de un mismo espacio.*

Ramón Plaza

En la segunda mitad del siglo XX, la poesía argentina se presenta especialmente abundante, hasta prolífica. A partir de esta década, como sostiene Aníbal Salazar, se formaron movimientos y corrientes estéticas, que permitieron a las revistas poéticas definir lo poético y su futuro, además, los últimos manifiestos anunciaron las interrupciones y los cambios⁶⁴. Los años sesenta continúan paradigmáticamente con esa proliferación de poesía y de poetas.

Esta década se asocia, más que con una poesía altamente politizada, con el regreso de un lenguaje poético básicamente referencial. La década latinoamericana y argentina del sesenta, como indica Mario Rodríguez, «abre la veda a una poesía en la que destaca un lenguaje referencial que da muestras del habla coloquial y defiende una concepción lingüístico-poética»⁶⁵. Esta década estalla y marca el rumbo de las décadas posteriores al menos hasta los años ochenta. En este sentido y como aclara Martín, la redefinición de la capacidad referencial del lenguaje, la capacidad de comunicar y reproducir la realidad suficiente, las enfrentan con la generación del cuarenta, la vanguardia de la generación de los cincuenta, y los grupos y poetas reunidos en la revista *Poesía Buenos Aires*; todos ellos publican sus obras más notables durante la década del sesenta⁶⁶.

Emir Rodríguez en su ensayo *El Boom de la narrativa latinoamericana* comenta que a partir de 1961, año en que el Premio Formentor⁶⁷ – patrocinado por un grupo de editores

⁶⁴ A. Salazar A. «La poesía argentina», pp. 71-89.

⁶⁵ Mario Rodríguez Fernández, «La galaxia poética latinoamericana: 2a mitad del siglo XX», *Acta Literaria*, 27 (2002), pp. 91-102.

⁶⁶ S. Martín L., *Poesía y pensamiento*, p. 131.

⁶⁷ «El Premio Formentor es un galardón que se concedió desde el año 1961 al 1967, impulsado por la editorial española Seix Barral, con la colaboración de una decena de sellos extranjeros y los propietarios del Hotel Formentor de Mallorca, que en esa época se convirtió en un importante foro literario. Aquella distinción tuvo dos modalidades, el Prix International (que reconocía a un autor de resonancia mundial) y el Premio Formentor (que se otorgaba a una novela presentada por alguno de los editores convocantes y luego era publicada por todos los demás). El premio se ha

Europeos⁶⁸ – fue dividido entre Samuel Beckett, el escritor franco-irlandés, y Jorge Luis Borges, el controvertido escritor argentino; fue entonces que empezó a crecer el interés suscitado entre los lectores y la crítica por la nueva narrativa latinoamericana⁶⁹. Y ello por cuanto este premio aseguró la publicación simultánea de *Ficciones* en varios países de Europa y en Estados Unidos en ediciones en traducción.

A estos aspectos, debemos agregar el trasfondo político, económico y diplomático ampliamente influenciado por la dinámica de la Guerra Fría. Cabe señalar que en la década de los sesenta, los movimientos de liberación de América Latina, que comenzaron con la revolución cubana, se intensificaron – sin duda, gran parte de la atención intercontinental que ha recibido el continente se debe a Cuba – y con Cuba gana atención toda la América, tanto en el mundo socialista como en el capitalista. Incluso, los sesenta son los años de lucha antidictatorial que habían campeado en muchos países latinoamericanos desde la independencia. Estas condiciones, como señala Ángel Rama, se distribuyeron ampliamente en todo el mundo como la base del trabajo de jóvenes novelistas de los años sesenta y setenta con la gran colaboración de los editores, y de este modo, este movimiento literario se conoció como “el Boom latinoamericano”⁷⁰. En palabras de Julio Cortázar, «el Boom fue un producto de las empresas editoriales, destacando el hecho obvio de la aparición de un nuevo público lector y de su búsqueda de identidad»⁷¹.

La literatura latinoamericana consiguió celebridad con el movimiento modernista a fines del siglo XIX y con el éxito de este fenómeno literario, la literatura de este continente se hizo global por primera vez en el mapa internacional⁷².

vuelto a conceder a partir del año 2011 y se entrega en los jardines del Hotel Barceló Formentor». *Premio Formentor de las letras*, <<http://epdlp.com/premios.php?premio=Formentor%20de%20las%20Letras>> [consulta: 9 enero 2019].

⁶⁸ Editores europeos como Carlos Barral, Antoine Gallimard y Einaudi.

⁶⁹ Emir Rodríguez Monegal, *El Boom de la narrativa latinoamericana*, Caracas: Tiempo Nuevo, 1972, p. 109.

⁷⁰ Ángel Rama, «El Boom en perspectiva», *Signos Literarios*, 1 (2005), pp. 161-208.

⁷¹ Ángel Rama, *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 273.

⁷² Posteriormente, en la década de los treinta y los cuarenta hay una segunda expansión de las letras hispanoamericanas con la visita a España de los escritores Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges y la estadía en París de Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, César Vallejo, Nicolás Guillén y Pablo Neruda. En la década de los cincuenta *Doña Bárbara* alcanzó en España un éxito editorial sin precedentes, y a Rómulo Gallegos le siguieron una serie de nombres importantes en las letras latinoamericanas: Horacio Quiroga, Mariano Azuela, Ricardo Güiraldes, José Eustasio Rivera, etc. A. Rama, «El Boom en perspectiva», pp. 161-208.

A raíz de esa concepción de que el Boom fue la razón de la popularidad de la literatura latinoamericana, Gerald Martin señala que:

No es exagerado decir que el continente del Sur fue conocido por dos cosas por encima de todos los demás en la década de 1960, y estas fueron, en primer lugar, la Revolución cubana y su impacto en América Latina y el Tercer Mundo en general, y en segundo lugar, el surgimiento de la literatura latinoamericana, su ascenso y descenso coincidiendo con el auge y caída de las percepciones liberales de Cuba entre 1959 y 1971⁷³.

En vista de lo antes expuesto, observamos que hay una combinación de diferentes tipos de factores que coincidieron con la formación de la convención que llevó a la internacionalización de la literatura latinoamericana, en el que la gran mayoría de los críticos, editores y escritores que de alguna manera estaban relacionados con el fenómeno concuerdan, como también pone de relieve Herra: el surgimiento de una nueva generación de lectores latinoamericanos, la revolución cultural que se creó como resultado de la revolución cubana en el continente, la política española de libros, concursos y premios, y la mayor publicación de revistas⁷⁴.

A pesar de que los críticos afirman el comienzo de este fenómeno en la década de los sesenta, debemos tener en cuenta que una de las figuras que tuvo una gran influencia decisiva en la narrativa del Boom, fue Jorge Luis Borges. De acuerdo con Herra, a pesar de que no escribió una sola novela, sus relatos y cuentos hicieron cambiar radicalmente la narrativa posterior. “Borges y Adolfo Bioy Casares, son innegables precursores del Boom”⁷⁵.

En cuanto a la primera obra del Boom, hay cierto desacuerdo entre los críticos que debería ser considerado. Algunos críticos nombran a *Rayuela* de Julio Cortázar (1963), mientras que otros prefieren *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa, que ganó el Premio Biblioteca Breve en 1962; pero la mayoría de los literatos circunscriben el fenómeno a los cuatro autores más comentados: “Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez”⁷⁶.

⁷³ Gerald Martin, «Boom, yes; ‘New’ novel, no: further reflections on the optical illusions of the 1960s in Latin America», *Bulletin of Latin American Research*, vol. 3, 2 (1984), p. 53-63.

⁷⁴ M. Herra, «El Boom: causas y consecuencias», p. 12.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁷⁶ *Ibid.*

Las novelas del *boom* muestran un conjunto de innovaciones técnicas en la narrativa latinoamericana; desarrollan el realismo mágico y *lo real-maravilloso*⁷⁷, e introducen técnicas narrativas avanzadas. Con el surgimiento del realismo mágico, los autores que vivían en países donde la dictadura y la censura corrompían todos los ámbitos de la sociedad, lograron expresar sus opiniones a través de la fantasía, y explicar elementos de la realidad sin exponerse a la censura o al exilio. Porque en Argentina, las décadas del setenta y del ochenta, como también indica David Marcial, están atravesadas por la dictadura militar que impuso un gobierno bajo el cual el ejército perpetró numerosos asesinatos, produjo miles de desaparecidos, robó centenares de niños, fomentó el terror entre la población⁷⁸. Por lo tanto, y en palabras de David Marcial, «la literatura argentina que estaba acostumbrada a tejer su universo estético con la turbulenta materia prima de su historia, fue atravesada de manera intensa y profunda por la conmoción del dolor, el silencio, la ausencia y el exilio», a partir de los años setenta. La década de los noventa muestra la reunificación de los sobrevivientes de diferentes generaciones, en una “coalición intelectual de revisión de valores y textos”, contra el final de un siglo “enigmático pero esperanzado”⁷⁹.

En fin, cabe destacar que el Boom fue el movimiento literario que produjo una mayor impresión cultural en el mundo, y en consecuencia, provocó el interés mundial por la literatura latinoamericana; posteriormente, se hicieron más conocidos y populares los nuevos escritores latinoamericanos en términos de la escena internacional. La creatividad y originalidad de los escritores, que había decrecido debido a la inestabilidad de las narrativas de esa época, y las rigurosas reglas establecidas, con este movimiento se desarrolló y la imaginación ocupó un gran lugar en sus ensayos. Este fenómeno ha llevado a otros movimientos subsiguientes, y su predominio e influencia aún se percibe en las tendencias literarias actuales en América Latina.

⁷⁷ El realismo mágico es la respuesta latinoamericana a la literatura de mediados del siglo XX. Entre sus principales exponentes están el guatemalteco Miguel Ángel Asturias y el colombiano Gabriel García Márquez, ambos galardonados con el Premio Nobel de Literatura, aunque muchos aclaman como padres del realismo mágico a autores como Borges o Juan Rulfo. M. Herra, «El Boom», p. 17.

⁷⁸ David Marcial Pérez, «Argentina, la literatura del desgarró», *El País*, 2014
<https://elpais.com/cultura/2014/11/30/actualidad/1417312031_583639.html> [consulta: 28 abril 2018].

⁷⁹ *Ibid.*

3. LA POESÍA CONTEMPORÁNEA PERSA Y SU CONTEXTO SOCIAL EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

El concepto de la literatura contemporánea persa, como plantea Yahya Arianpour en su conocido libro *De Saba a Nima*, se refiere a aquellas actividades literarias que tuvieron lugar durante los últimos años del gobierno Qajar⁸⁰ y al establecimiento del gobierno constitucional en Irán, en el cual se establecieron, desarrollaron y expandieron como una tradición conocida como el índice literario de los últimos cien años⁸¹. Todas las actividades que se crearon bajo las condiciones sociales y políticas de aquel período, se convirtieron en las bases de la literatura contemporánea persa.

Esta literatura, según Arianpour, se desarrolla en tres áreas de innovación: “prosa, poesía y obras de teatro”. En esta sección para no alejarnos del tema principal del trabajo, solo nos centraremos en la transformación poética de la literatura contemporánea persa.

Como bien indica el literato Shafiei-Kadkani, la poesía antigua persa o la poesía clásica persa tiene más de 1100 años, y posee un ritmo fundamentado en la estructura métrica. La poesía clásica es el enlace de emoción e imaginación que se ha formado en el lenguaje musical⁸². Sin embargo, la nueva poesía tiene características totalmente diferentes de la poesía clásica persa. En la poesía antigua, el tema y el contenido, están en función del ritmo métrico y el poeta no tiene libertad propia para manifestar su estado e ideas en el poema, y esto da un toque artificioso e irreal a la poesía. Sin embargo, en la nueva poesía el poeta no está limitado a las reglas incómodas del ritmo, se ha liberado de la música de los versos y se ha acercado más a la prosa, y la naturaleza del ritmo se modifica con el estado actual del poeta.

En este nuevo ritmo, el poeta no posee un modelo previsto para su poesía y el contenido de su obra está obligado a crear su forma ideal por sí mismo. A raíz de este concepto de la nueva poesía que es puerta de entrada o alféizar de nuevos mundos, de imágenes inéditas, Shamlou comenta que con “el nuevo ritmo” el poeta no se considera aislado de la sociedad y no es solamente

⁸⁰ La Dinastía de Qajar fue una dinastía real iraní de origen turco, específicamente de la tribu Qajar, que gobernó Persia (Irán) desde 1785 hasta 1925.

⁸¹ Yahya Arianpour, *Az Sāba ta Nimā (De Saba a Nima)*, vol. 3, Tehran: Zavvār, 1993, p. 577.

⁸² Mohammad-Reza Shafiei-Kadkani, *Musiqi-e še'r (La música de la poesía)*, Tehran: Āgāh, 1986, p. 45.

el espectador de un circo⁸³; y Nimá reclama que si él/ella no puede ilustrar una imagen ante los ojos del lector entregándole significado al cuerpo, prácticamente no ha hecho ningún trabajo⁸⁴.

Una de las características de la poesía contemporánea en Irán, especialmente, en las décadas 50 y 60, según Rouzbeh, es la unión de la cultura nativa con los logros técnicos de la literatura occidental. El aislamiento cultural produjo sublimidad de la forma y del contenido de las obras literarias y artísticas⁸⁵. Como expone Shamlou en su discurso sobre la nueva poesía en la Facultad de Literatura de Tabriz: «El poeta de hoy, es un historiador, el historiador de su tiempo...la historia requiere poesía documental...la poesía de los momentos documentales de la historia...la poesía del poeta en el momento de su vida, es la voz de su tiempo»⁸⁶.

⁸³ Ahmad Shamlou, «Discurso de Shamlou sobre la nueva poesía en la Facultad de Literatura de Tabriz», en Y. Arianpour (dir.), *De Saba a Nima*, p. 625 (3).

⁸⁴ Nimá Yushich, *Harfhāy-e hamsāyeh (Palabras del vecino)*, Tehran: Donyā, 1972, p. 123.

⁸⁵ M. Rouzbeh, *Literatura contemporánea persa*, pp. 407-408.

⁸⁶ A. Shamlou, «Discurso de Shamlou», en Y. Arianpour (dir.), *De Saba a Nima*, p. 626 (3).

3.1. LA EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA LITERATURA ANTIGUA PERSA

La historia de la poesía persa alcanza la era antigua, y como señala Shafiei-Kadkani, el texto poético más importante de la antigüedad es «La sección Gatha de Avesta», que pertenece al libro religioso de Zoroastro, la cual puede considerarse como la rítmica retórica más antigua de Irán⁸⁷. Las canciones de los maniqueos y los otros poemarios en idioma Pahlaví, en su opinión, también son muestra de la poesía antigua religiosa y mística de la comunidad Iraní antes del Islam⁸⁸. Después del Islam, la poesía igualmente existía en acentos locales pero lo evidente es que la poesía en Irán, así como siglos después, ha estado acompañada por la música, y esta fusión, ha sido la razón de que raramente sea registrada.

Sirous Shamisa – autor contemporáneo y crítico de las obras de Forugh Farrohzad – aclara que la poesía persa en el período islámico fue creada con el alfabeto árabe después de una interrupción de varios siglos⁸⁹. Durante los siglos VII y IX, debido al encuentro de los iraníes con la poesía y literatura árabe, poco a poco, la métrica de la poesía árabe coincidió con las formas de la poesía persa y algunos de los otros dialectos de Persia. Como indica el autor, los poetas iraníes a partir de ese momento, empezaron a componer sus poemas en el ritmo métrico árabe en distintas formas, de las cuales algunas fueron específicas de la poesía persa y otras adaptadas de la poesía árabe⁹⁰. De esta manera, la corriente de la poesía persa creció al lado de la poesía local, de acuerdo con la evolución de la lengua persa en distintos tiempos y lugares; y como afirma Ashkan Mahin-Falah, también se adaptó a la situación social y política de cada período, y provocó la aparición de diferentes estilos en la poesía persa⁹¹.

En cualquier caso, la fecha del comienzo de la poesía persa según Zabihullah Safa se sitúa en el Imperio Safávida (861-1003), y al mismo tiempo, en la declaración de su independencia para

⁸⁷ Mohammad-Reza Shafiei-Kadkani, «La muestra más antigua de la poesía persa», *Revista de Lengua y Literatura*, 62 (2009), pp. 28-32.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Sirous Shamisa, *Anvā-e adabi (Modelos literarios)*, 9ª (ed.), Tehran: Ferdos, 1986, p. 124.

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 125-127.

⁹¹ A. Mahin-Falah, «Poesía persa y su transformación», <<http://www.daneshju.ir/forum/showthread.php?t=45785>> [consulta: 9 abril 2018].

la toma del poder; y poco después, con la llegada de los Samánidas (819-999) en Khorasan⁹², la poesía del corte – Persa Darí – empezó a crecer⁹³. El poeta más destacado de este periodo se llamaba Mohammad Rudakí Samarqandí⁹⁴, que fue nombrado como el “padre de la poesía persa” en muchas de las referencias⁹⁵.

Entonces y como apunta Safa, en el gobierno de los Gaznávidas, la creación de poemas épicos y ficticios se desarrollaron, y fue en este periodo donde el poeta insigne Ferdousí⁹⁶, creó la grandiosa obra épica de la lengua persa *Shāhnāme*h – *El Libro de los Reyes* –. Desde la segunda mitad del siglo XI hasta principios del siglo XIII, la poesía persa entró en una nueva etapa de desarrollo.

La lengua persa, durante el gobierno de los Selyúcidas (1037-1194) y Jorezmitas (1077-1231), se creó en las regiones centrales de Irán, y fue trasladada desde la parte oriental de Irán hasta estas regiones centrales, mezclándose con acentos de otras partes de Irán y árabes. Además, los cambios en las condiciones sociales y políticas, y la introducción de pensamientos místicos, dieron una mayor profundidad y amplitud a la poesía, causando la transformación de los temas y del contenido poético. Como resultado, la mayoría de los poetas eligieron la forma “Ghazal”⁹⁷, para expresar sus pensamientos místicos.

⁹² Khorasan es una región histórica situada al noreste de la Gran Persia, que incluye parte de Asia Central y Afganistán. El nombre simplemente significa “Oriente” (literalmente “amanecer”) y vagamente incluye el territorio del Imperio de Sasánida al este de Persia.

⁹³ Zabihullah Safa, *Tarīḡ adabīāt dar Irān (Historia literaria de Irán)*, vol. 1, Tehran: Ferdousí, 1984, pp. 371-389.

⁹⁴ Abdullah Jafar Ibn Moḥammad Rudakí; más conocido como Rudakí y también conocido como “Adán de los poetas”, era un poeta persa considerado como el primer gran genio literario de la lengua persa moderna. Rudakí compuso poemas en el alfabeto “Nuevo persa” y es considerado un fundador de la literatura clásica persa. Su poesía contiene muchos de los géneros más antiguos de la poesía persa, incluida la cuarteta, sin embargo, solo un pequeño porcentaje de su extensa poesía ha sobrevivido.

⁹⁵ Dado que las obras que han quedado de él son más que las de los otros poetas de su época, han sido referidas en muchas partes. Z. Safa, *Historia de Irán*, p. 371 (3).

⁹⁶ Hakim Abol-Qasem Ferdousí-e Tusí (940-1020), poeta persa y el autor de *Shāhnāme*h (*El Libro de los Reyes*), que es el poema épico más largo del mundo creado por un solo poeta y el poema épico nacional de Irán. Ferdousí se celebra como la figura más influyente en la literatura persa y una de los más grandes en la historia de la literatura.

⁹⁷ El Ghazal, es un género lírico (forma poética) que consiste en coplas y estribillos, con cada verso compartiendo el mismo medidor. Generalmente el Ghazal está formado por una estrofa independiente de cinco a doce versos donde el verso de la primera estrofa mantiene su ritmo con los versos pares del poema. El tema principal del Ghazal normalmente es la expresión poética de los sentimientos y emociones, la belleza del amado y su excelencia o el lamento por la vida. Esta forma poética es propia de las literaturas árabe, persa, turca y urdú.

La invasión mongola a comienzos del siglo XIII, y la devastación y la angustia causada por ella, afectaron a la situación social y política del país y en consecuencia, la literatura y la poesía persa. Debido a este ataque, según Safa, el gobierno y la corte potente central colapsaron, y un gran número de los intelectuales y literatos se refugiaron en lugares lejanos, como las regiones occidentales de Irán (Asia Menor) o a los países del este, incluida la India⁹⁸. La característica más destacada de la poesía de este siglo, como destaca Safa, es la combinación del lenguaje con los dialectos de las nuevas regiones, especialmente con el vocabulario y los términos turcos y mongoles⁹⁹. Además de Rumi¹⁰⁰, la figura más conocida de la poesía de este período es Sa'di Shirazi¹⁰¹, famoso por sus Casidas y poemas románticos y el libro *Bostan (El jardín de las frutas)* y su obra en prosa *Gulistán (El jardín de las rosas)*.

Desde el final del siglo XIV a principios del siglo XVI, la lengua y literatura persa encontraron un refugio en el Asia Menor, en la corte del imperio Otomano y en la India; sin embargo, y como señala Safa, el lenguaje de la poesía durante este período se vio debilitado por la dominación de los hablantes turcos, la separación a los fundamentos culturales anteriores, así como de facilitar el trabajo de enseñanza de los poetas¹⁰². Podemos decir que el tema principal y el contenido poético más popular de este período ha sido la evocación de los atributos, cualidades y características de los líderes de la religión; así mismo, algunos poetas escribieron poemarios en el monoteísmo y la alabanza del Profeta y sus parientes. Todo esto, provocó la introducción de la prevalencia de este tipo de poesía en la era de los Safávidas.

Con la muerte de Jami¹⁰³, el poeta influyente del siglo XV, como aclara Arianpour, el periodo dorado de la poesía clásica persa que había comenzado con Rudakí, culminó¹⁰⁴. Durante

⁹⁸ Z. Safa, *Historia de Irán*, p. 10 (3).

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 10-15 (3).

¹⁰⁰ Yalal ad-Din Muhammad Rumi (1207-1273), también llamado Mavlānā, que significa Nuestro Maestro, es uno de los poetas persas más importantes del mundo islámico. Él es generalmente conocido en el mundo de habla inglesa al igual que Rumi. Era un místico sufí, filósofo y amante de la humanidad.

¹⁰¹ Abū-Muhammad Muslih al-Din bin Abdallāh Shirāzi (1184-1283), más conocido por su seudónimo de Sa'adi, fue uno de los principales poetas persas de la época medieval. Es reconocido por la calidad de sus escritos y por la profundidad de sus pensamientos sociales y morales.

¹⁰² Z. Safa, *Historia de Irán*, p. 152 (4).

¹⁰³ Nur ad-Dīn Abd ar-Rahmān Jāmi (1414-1492), poeta iraní conocido por sus logros como erudito prolífico y escritor de literatura mística sufí. Era principalmente un prominente poeta-teólogo de la escuela de Ibn Arabi, reconocido por su elocuencia y su análisis de la metafísica de la misericordia.

¹⁰⁴ Y. Arianpour, *De Saba a Nima*, p. 7 (1).

el periodo excepcional de los reyes Safávidas, no se levantó ningún poeta grandioso o inventor que pudiera ser nombrado como influyente en la historia literaria de Irán por la elocuencia de su expresión o el contenido prominente de sus obras.

Deberíamos buscar la razón de la escasez poética y la falta de los grandes poetas, en la política de los reyes Safávidas. Según Arianpour, aparentemente, la dinastía Safávida empleaba todo su empeño en la propagación de la religión chiíta – los actos policiales, la enemistad con el gran poder espiritual Otomano (la religión sunita) – y menos se dedicaba a la poesía y la literatura¹⁰⁵. Con lo antes expuesto, la poesía solo se dedicaba a la alabanza de los líderes de la religión y la dignidad de los mártires de la tragedia de Karbala¹⁰⁶.

Tal vez la influencia de la religión islámica, y posteriormente, la influencia del vocabulario árabe sobre la lengua persa, llevó a muchos escritores a escribir sus obras en árabe, pero el lenguaje de la poesía fue menos influenciado por el árabe que la prosa, y la interferencia árabe en la poesía de este período no excedió el estándar del lenguaje cotidiano.

Al mismo tiempo, la falta de conciencia cultural de los poetas, que fue resultado directo de la transferencia de la poesía a las comunidades incultas de la sociedad, creó muchos errores verbales en la poesía. Especialmente en el idioma principal de muchos locutores de este período, que era hindú o turco. Por lo tanto, como recogen Abdolmalekian y Kiani, todas las características que surgieron del crecimiento en un ambiente fuera del campo principal de la lengua y del contenido poético, dieron unas características a la poesía que en la clasificación poética persa en términos de estilo, se conoce como “el estilo Indio”¹⁰⁷.

Este estilo de expresión creado en tierras no iranés y desarrollado en un ámbito inapropiado, cayó en la abyección y miseria día tras día, y la exagerada atención que prestaban los

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰⁶ La Batalla de Karbala tuvo lugar en Muharram 10, en el año 61 AH del calendario islámico (10 de octubre de 680 DC) en Karbala, en la actual Irak, entre un pequeño grupo de partidarios y parientes del nieto de Muhammad, Husayn Ibn Alí, y un destacamento militar más grande de las fuerzas de Yazid I, el califa Omeya. Husayn Ibn Ali fue asesinado y decapitado en la Batalla de Karbala junto con la mayoría de su familia y compañeros. La batalla ocupa un lugar central en la historia, la tradición y la teología de los chiítas y ha sido relatada con frecuencia en la literatura islámica chií.

¹⁰⁷ Mohhamad-Reza Abdolmalekian y Hamid Kiani, «Los estilos en la poesía persa: transición a las características y al periodo», *Festival de Cultura y Arte Shamseh*, 13 (2014), pp. 12-16.

poetas en inventar temas y contenidos imaginarios, llegó a un punto que sus narraciones y composiciones se vaciaron de gracia y gusto. Así mismo, como plantea Abdolmalekian, la debilidad y degradación del idioma que había comenzado en el siglo XV duró doscientos cincuenta años hasta la extinción de los Safavidas, creó muchos aspectos poéticos erróneos e incognoscibles¹⁰⁸.

De este periodo ha quedado un vasto elenco de obras de autores desconocidos. Parece que la enfermedad de componer poemas era contagioso según Arianpour y cada persona, en Irán, otomano o hindú, que tenía un poco de conocimiento del idioma y talento poético, intentaba ordenar un poemario con su nombre¹⁰⁹. Sin embargo, a mitad del siglo XVII, la mente del público se cansó y quedó hastiado del estilo desagradable y molesto de este periodo, y se inició un movimiento muy importante en la poesía persa. Así lo pone en evidencia Ahmad Khatami en su libro *Una investigación en el estilo Indio y el periodo de retorno literario*:

La aparición de este movimiento fue producto de la época tranquila del gobierno de Karim Khan Zand¹¹⁰, y del establecimiento de centros de ciencia y literatura en las regiones centrales y meridionales de Irán, especialmente en Shiraz e Isfahán. El relativo bienestar de estas zonas, motivó a las personas con talento a leer, narrar y enseñar la poesía del pasado, y como resultado, una cantidad de poetas en Shiraz, Isfahán y Khorasan, emergieron con un remanente de la literatura del pasado¹¹¹.

La intención de los fundadores y seguidores del movimiento de retorno literario era revivir la poesía persa y salvarla de la decadencia y vulgaridad del dominio del estilo indio. Por lo tanto, y como también sostiene Ahmad Khatami, estos poetas retornaron a la simplicidad y franqueza de la expresión y eligieron el estilo de los poetas del estilo Khorasani e Iraquí, tanto en términos de lenguaje como en términos del contenido. Como resultado, su movimiento fue reconocido como

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Y. Arianpour, *De Saba a Nima*, p. 13 (3).

¹¹⁰ Karīm Khān-e Zand, fue el fundador de la dinastía Zand y el Sha de Irán, que gobernó desde 1751 hasta 1779.

¹¹¹ Ahmad Khatami, *Tahqiqi dar bāb-e sabk-e hendi va dorān-e bāzgašt-e adabi (Una investigación en el estilo Indio y el periodo de retorno literario)*, Tehran: Bahārestan, 1992, p. 52.

el movimiento de retorno literario, y en la historia de la poesía persa, este período fue conocido como “el período de retorno literario”¹¹².

El surgimiento de la dinastía Qajar y la tranquilidad que estableció durante su reinado, tuvo una gran influencia en el desarrollo de este movimiento. Por su parte, Khatami en su libro *Historia literaria de Irán en el periodo de retorno literario* pone de relieve que los seguidores de ese movimiento utilizaron casi todas las formas tradicionales de la poesía persa, pero debido a la existencia de la corte de Qajar, la Casidah¹¹³ con contenido medieval fue la forma más común de la poesía de este período junto con el Ghazal¹¹⁴. Los poetas de este período casi todos dependían de la corte de Qajar, o los príncipes de esa dinastía, y no estaban informados de los cambios y las revoluciones de su período contemporáneo. Por lo tanto, el contenido poético no cambió y de ninguna manera reflejó los problemas de la sociedad y del tiempo.

Aunque en términos generales, este movimiento no creó un cambio fundamental en el contenido poético, pero debido a las enseñanzas de los líderes, la poesía persa fue liberada de la decadencia y vulgaridad del periodo anterior. Este periodo, según Khatami, duró 153 años y el resultado más sorprendente de este movimiento fue la creación de campos literarios y numerosas asociaciones en varias ciudades (Isfahán, Shiraz, Mashhad)¹¹⁵.

En vista de lo antes expuesto, podemos decir que la poesía persa se clasifica en tres estilos según las situaciones periódicas y geográficas: el estilo Khorasani (siglo IX-XII), el estilo Iraquí (siglo XII-XV) y el estilo Indio (siglo XVI-XVII); pero el movimiento de retorno literario no puede incluirse en el estilo general de la poesía persa, porque no es un método nuevo en ella. Numerosos poetas compusieron Ghazales y Casidas, y según Arianpour, en el centro de ellos está el poeta laureado Sabā¹¹⁶, para reanimar el estilo antiguo poético, con la diferencia de que los maestros anteriores en vez de centrarse en el ritmo, la rima y el discurso, se fijaban más en el tema y el contenido poético y sentían su arte; pero los autores de la era de retorno, sin tener ese juicio y la

¹¹² *Ibid.*, pp. 64-66.

¹¹³ La Casida es una forma poética propia de la Arabia preislámica; se trataba de un género poético extenso, de más de 50 versos e incluso más de 100. Más tarde fue adoptada por los persas, que la emplearon asiduamente.

¹¹⁴ Ahmad Khatami, *Tarij adabiāt-e Irān dar dorān-e bazgašt-e adabi (Historia literaria de Irán en el periodo de retorno literario)*, 2ª (ed.), vol. 1, Tehran: Pāyā, 2001, p. 100.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 75.

¹¹⁶ Fath-AliKhan-e Kashani o Fath-AliKhan-e Sabā más conocido por su seudónimo Sabā, era el poeta laureado de la corte de Fath-AliShāh-e Qajar y el poeta más destacado del periodo de retorno literario.

sensación artística, disimulaban la poesía antigua¹¹⁷. En otras palabras, eran unos expertos artesanos que ponían un puñado de frases y expresiones exageradas en los moldes previstos a gusto y pedido de sus clientes y lo entregaban al propietario.

Así que es normal, cuando un trabajo artístico se basa en la imitación, que ya no quede ningún espacio para la invención e innovación, y no quede ninguna oportunidad para la originalidad del pensamiento y la sensación libre del poeta. Entre las composiciones de los poetas y sus vidas cotidianas había mucha distancia y abismo. Así, parecía que la corte iraní era un territorio aislado, en el que su rey y los supremos habían caído en un sueño profundo, y no estaban enterados de lo que sucedía en el mundo exterior. En resumen, en la descripción del entorno poético de ese periodo, Akhavan-Sales afirma:

El movimiento de retorno, era como un golpe de estado para derrocar la monarquía exclusiva del estilo Indio, que todos ya estaban exhaustos de ello, con la diferencia de que no encontró ningún otro rostro más glamuroso que lo anterior, hasta creó un puñado de personas falsas. Entonces, podemos nombrar la literatura persa del siglo XV a XVII, literatura de imitación o epígonos¹¹⁸.

Por lo tanto, el cambio fundamental en la poesía persa no fue seguido por el movimiento de retorno, sino que con la aparición de la revolución constitucional, proporcionó una parte importante en la historia de la poesía persa llamado “Poesía Constitucional”.

¹¹⁷ Y. Arianpour, *De Saba a Nima*, p. 19 (1).

¹¹⁸ Mehdi Akhavan-Sales, «Nimáfue grandioso», *Revista Pensamiento y Arte*, 9 (1960), pp. 25-32.

3.2. LA EVOLUCIÓN DE LA POESÍA PERSA Y LA NUEVA POESÍA

*Antiguos se han quedado los relatos de Alejandro, mera leyenda tradicional
trova nuevos versos, que en el nuevo, hay una dulzura especial*

Farrokhi Sistani

Un grupo de literatos suponen que el comienzo del surgimiento de la nueva poesía en Irán ocurrió durante el periodo de la revolución constitucional; debido a que la poesía persa durante la revolución constitucional sobrellevó muchos cambios en su contenido, y los temas del amor, a veces no significativos e inhumanos después de Hafez¹¹⁹, se convirtieron en estilos políticos, épicos, morales, patrióticos, nacionales e islámicos¹²⁰. Esta transformación de los temas poéticos hizo creer que el principio de la nueva poesía ocurrió en este periodo, porque la poesía de aquellos días es diversa y combinada con distintas manifestaciones de léxico y definición, y de hecho, es el lugar de nacimiento de la nueva era de los eventos.

Aunque no se puede negar que en esta época, con el advenimiento de la revolución constitucional y el surgimiento de una libertad relativa, así como con la influencia de la nueva literatura europea surgió una nueva transformación en el contenido de la poesía persa, pero esto como dirá Arianpour y lo recoge Momtahn, solo debería llamarse la nueva transformación en la poesía persa y el momento de la aparición de la nueva poesía es después de la Segunda Guerra Mundial, con el poema «Leyenda» de Nimá Yushich¹²¹.

Cuando Nimá editaba su teoría literaria, los partidarios de la poesía tradicional persa que veían sus creencias en el ataque a gran escala, afirmaron que la poesía persa como el símbolo cultural máspreciado de Irán, está expuesta a la influencia de los extranjeros. Ahmad Hakkak afirma que la nueva poesía era un signo de una rendición cultural contra los extranjeros, y pronto

¹¹⁹ Hafez-e Shirazí (1325-1389), poeta persa con su sobrenombre literario de Hafez - preservador —, que responde a que conocía de memoria el Corán. Fue místico sufí y, ocasionalmente, poeta de la corte.

¹²⁰ Y. Arianpour, *De Saba a Nima*, p. 25 (3).

¹²¹ Mahdi Momtahn, «Estudio de la evolución de la nueva poesía en la lengua árabe y persa», *Estudio de la Literatura Comparada*, 16 (2011), pp. 153-180; Y. Arianpour, *De Saba a Nima*, p. 25 (4).

destruía el espíritu cultural iraní¹²². De hecho, los tradicionalistas creían que Nimáy sus seguidores no estaban familiarizados con esta tradición, e incluso amenazaron a Nimá con la muerte¹²³. Ellos observaban que la nueva poesía es totalmente diferente de la poesía clásica en términos de contenido y las principales corrientes literarias que la rodean. En términos de forma y técnica, puede ser o no ser rítmica como la poesía clásica, o su ritmo puede ser métrico completo o incompleto; además el uso de rimas en la nueva poesía es libre. Así que aceptarla, para ellos era como despreciar la poesía clásica.

La opinión de los círculos universitarios también era perjudicial sobre la poesía de Nimá hasta la década de los sesenta, y ellos también se negaban a admitir el nuevo estilo. Pero afortunadamente, la mirada de la erudición tradicionalista al punto de vista de Nimá cambió gradualmente con los esfuerzos de algunos profesores que estaban particularmente familiarizados con la crítica literaria moderna.

Después de la revolución constitucional, la vida social de Irán había cambiado demasiado y Nimá trataba de adaptar la poesía persa contemporánea a las necesidades del Irán moderno. Él había entendido perfectamente el significado del modernismo y tenía un completo conocimiento sobre la situación de la poesía del momento en Occidente. Además, conocía el simbolismo y las corrientes de la poesía nueva en la poesía árabe y turca. Según Mousavi lo que dio mayor importancia al trabajo de Nimá es su intento de no implementar el patrón de la poesía y literatura occidental en la poesía persa¹²⁴.

Nimá sabía que sus compatriotas estimaban más el aspecto, la forma y el léxico de la poesía que su contenido; teniendo esto en cuenta, al principio no se desvió mucho de los principios actuales de la poesía clásica y puso sus primeros poemas en los mismos moldes habituales. Pero según Momtahn, con *Leyenda*, que es el comienzo de la nueva poesía persa y “uno de los mejores ejemplos de la poesía del día”, rompió las molestas y pésimas reglas de la poesía clásica¹²⁵. Arianpour pone de relieve que *Leyenda*, en la que es evidente la influencia de los poetas

¹²² Ahmad Karimi Hakkak, *Talie'h-ye tajaddod dar še'r-e fārsi (El amanecer de la modernidad en la poesía persa)*, trad. Masoud J'afari, Tehran: Morvārid, 2011, p. 23.

¹²³ *Ibid.* p. 24.

¹²⁴ H. Mousavi, *Nimáy la poesía persa*, <<http://www.bookcity.org/detail/1384>> [consulta: 18 abril 2018].

¹²⁵ M. Momtahn, «Estudio de la evolución», pp. 153-180.

franceses¹²⁶ – especialmente Lamartine y Alfred Dómese – representa una transformación en la forma de expresión y percepción artística¹²⁷. Este poemario simbólico y lleno de imaginación, es un conjunto de nuevos Ghazales amorosos que tiene un ambiente rural y se ha compuesto con un ritmo surrealista.

Opina Mosharraf Azad que el conjunto de estos factores, junto con cierta ambigüedad y la confusión específica que se notaba al comienzo de la poesía de Nimáen su método de expresión – y luego se reflejó en *Leyenda*, alejando su discurso de la simplicidad y fluidez –, lo complicó de tal manera que su entendimiento se hizo muy difícil no solo para la gente común, sino, también para los literatos¹²⁸. Así lo pone en evidencia el mismo Nimáen el primer congreso de los escritores y poetas iraníes:

En mi poesía, la rima y el ritmo tienen otro objetivo y el acortamiento y alargamiento de los versos no se basan en el gusto y la fantasía. Cualquier palabra mía se junta con otra palabra con una regla precisa, porque creo un orden también para el desorden... El contenido principal de mi poesía, es mi sufrimiento. Yo escribo poemas por mi dolor y el sufrimiento de los demás, y las palabras y el ritmo y la rima para mí siempre han sido unas herramientas que estuve obligado a cambiar para acomodarlos mejor con aquel desconsuelo¹²⁹.

Uno de los aspectos más importantes de la obra de Nima, según Servat, fue la eliminación del monoteísmo en la poesía persa, introduciendo la ejecución polifónica en ella. Él advirtió que había creado una forma en que sus personajes hablaban por sí mismos¹³⁰. Así mismo, hizo algunos descubrimientos importantes. Concluyó que mientras reproduzcan viejos patrones en poesía, no ocurrirá algo nuevo en la visión mental y subjetiva de ella¹³¹. La visión del poeta debería llegar de su mente a su mirada y esto es el primer factor para entrar en el campo de la poesía moderna. Su intento fue cambiar la visión tradicional de la poesía persa, y este cambio de contenido requería el

¹²⁶ Shahriar – poeta insigne persa – menciona que Nimádespués de leer «Demon» de Mikhail Lermontov – escritor y poeta ruso – fue afectado por la obra y escribió el poemario *Leyenda*.

¹²⁷ Y. Arianpour, *De Saba a Nima*, p. 589 (3).

¹²⁸ Mahmoud Mosharraf Azad Tehrani, «Recordatorio de Nimá Yushich», *Revista Arash*, 7 (1963), pp. 184-195.

¹²⁹ NimáYoushich «Texto completo del discurso de Nimá Yushich en el primer congreso de los escritores y poetas iraníes», en Y. Arianpour, *De Saba a Nima*, pp. 591-592 (3).

¹³⁰ Mansour Servat, *Nazariyeh-ye adabi-e Nimā (La opinión literaria de Nima)*, Tehran: Pāyā, 1998, p. 19.

¹³¹ *Ibid.* p. 20.

cambio de forma y la libertad del modelo. Podemos decir que la gran innovación de Nima fue su invasión en el ritmo de la poesía persa. Él desprendió el ritmo poético de las restricciones musicales antiguas, y les entregó una belleza ideal.

La libertad creada por Nima en la forma y en el contenido, en el trabajo de los poetas posteriores a él – como Ahmad Shamlou, Mahdi Akhavan-Saleh, Forugh Farrohzad, Sohrab Sepehri y Manouchehr Atashi – alcanzó el apogeo de la poesía contemporánea en Irán. Como señala Azad, este método de componer poemas, rápidamente reemplazó a la poesía clásica persa y luego, al crear diferencias en la forma de la nueva poesía, lo categorizó en aspectos de nimáica, blanco, voluminoso, etc.¹³². En su artículo «Nima, el poeta de los poetas», Fereydoun Rahnama recoge “los aspectos de la nueva poesía”, poniendo de relieve “la rebelión y valentía de Nima”:

Se dice que Nima es “el poeta de los poetas”. Con su rebelión y valentía penetró en las murallas de la literatura anticuada de Irán y jamás se rindió. Él a través de otros poetas, transformó la corriente de la poesía persa. La característica más destacada de su poesía es que cuanto más se aleja, más se acerca a nosotros. Él no es un poeta que el tiempo envejezca, sino, que lo hace más reciente. A medida que avanzamos, el reflejo de Nima sobre el futuro aumenta. No es de extrañar que Nima diga: “Mi oído está lleno de la voz de la posteridad”. Parece como si Nima hubiera escuchado que algunas personas susurrarían su poesía después de muchos años¹³³.

En una entrevista con Manouchehr Atashi y Shams Langroudi, Atashi pone de relieve que la poesía nimáica fue abrupta y se produjo cuando la poesía todavía estaba bajo el dominio de la literatura clásica y era difícil para los principiantes entender y difundir este tipo de poesía; porque disponían de un ritmo, métrica y formato que se partieron con la aparición de la poesía nimáica. Y Langroudi añade que cuando estos formatos se rompieron, muchos de los poetas que habían leído la «Leyenda» de Nima Yushich, se inclinaron hacia él debido a la visión lírica y romántica de este poema¹³⁴.

¹³² M. Azad T., «Recordatorio de Nima», pp. 184-195.

¹³³ Fereydoun Rahnama, «Nima, el poeta de los poetas», citado por la Revista *Yaghma*, en Yahya Arianpour (dir.), *De Saba a Nima*, p. 603 (3).

¹³⁴ «Una entrevista con Manouchehr Atashi y Shams Langroudi sobre el poema “La calle”», *Agencia de Noticias de los Estudiantes Iraníes: ISNA eds.*, 2002 <<https://www.isna.ir/news/8106-07269.8053/>> [consulta: 19 abril 2018].

Por su parte, Jannati acota que muchos jóvenes después de él construyeron poemas en su estilo, pero como no habían entendido bien la formación de los versos – menos un grupo pequeño de ellos que habían estado en contacto directo con Nimá– crearon un embrollo y desorden métrico¹³⁵. Estos jóvenes no sabían que en la nueva poesía el método se había cambiado y la base del trabajo se basaba en la descripción y no en el ritmo. Eso quiere decir que el ritmo está en función de la descripción y no viceversa.

Algunos poetas como Fereydoun Moshiri¹³⁶ y Nader Naderpour, según Langroudi, siguieron el camino de Nimá pero se negaron a aceptar completamente su modernismo. Ellos creían que Nimá era incapaz de expresar un poema elocuente y claro, y por esta razón, compone poemas ásperos y gruesos¹³⁷. Pero la verdad es que él había descubierto nuevas capacidades de la lengua, que por ese medio, todos podían ofrecer su estilo poético en base de ello. Langroudi señala que Moshiri con su sentido lírico y el enfoque ecléctico, en la forma, estructura e incluso en los aspectos estéticos se quedó entre los seguidores de Nima, es decir, no pudo alcanzar el apogeo de la poesía nimáica; porque estaba muy obsesionado en la selección de palabras y sus aspectos delicados¹³⁸. Pero otros poetas que fueron estudiantes decentes de Nima, como Akhavan-Sales, Shamlou, Sepehri y Farrojjad, tuvieron mucho éxito en la literatura contemporánea persa.

Aunque en Irán, a diferencia de Occidente, los fenómenos no se mueven en armonía y el movimiento histórico es irregular, la voz de Nimá se reflejó ampliamente en el espacio literario actual y aumentaron sus discípulos día tras día. Atashi aclara que en Occidente, cuando la poesía sale del estilo clásico, pasa lentamente del romanticismo, el simbolismo y el surrealismo hasta llegar al modernismo, pero en Irán, no es así el movimiento en ningún campo¹³⁹. Por ejemplo, cuando Nimá Yushich publicó *La leyenda* y luego *La noche* en 1921, fue muy inesperado, porque presentó una poesía que era la poesía de los simbolistas franceses. Si bien en términos históricos, los poemas románticos deberían haberse creado antes. Esto significa que Nimá era un poeta de su época sino un adelantado, pero debido a su talento extraordinario y su conocimiento del idioma

¹³⁵ Abolghasem Jannati Atayi, *Nimā: zendegi va āsaraš (Nima: su vida y sus obras)*, Tehran: Safi Ališāh, 1974, pp. 13-15.

¹³⁶ Fereydoun Moshiri (1926-2000), fue uno de los destacados poetas persas contemporáneos que versificó tanto en los estilos modernos como en los clásicos de la poesía persa.

¹³⁷ «Entrevista “La calle”», *ISNA eds.*, <<https://www.isna.ir/news/8106-07269.8053/>> [consulta: 19 abril 2018].

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*

francés, comenzó una actividad que era demasiado temprana e inesperada para la sociedad en aquel periodo. Por esta razón, Nimáno fue muy apreciado en el campo poético y pasaron muchos años hasta ser reconocido. Después de que se formó el romanticismo con poetas como Fereydoon Tavalloli, Nader Naderpour, Houshnag Ebtehaj y Fereydoun Moshiri, la poesía nimáica se convirtió en centro de atención y se hizo popular.

Sea lo que fuere, Nimáfue el conquistador del campo de la poesía persa de su época; tal como lo destaca Forugh Farrojjad en una entrevista con Mahmoud Azad:

Nimá fue un poeta del que yo observé en su poesía un espacio intelectual y un modelo de la perfección humana como Hafez [...] sentí que estoy ante una persona noble [...] su sencillez me sorprendía; especialmente cuando detrás de esta sencillez, me enfrentaba con todas las complejidades y preguntas oscuras de la vida, como la estrella que nos hace notar el sol¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Mahmoud Mosharraf Azad Tehrani, «Entrevista con Forugh Farrojjad sobre la poesía actual», en Behrouz Jalali (dir.), *Yāvdāneh zistan, dar oy māndan* (Vivir eterna, permanecer en lo alto), 2ª (ed.), Tehran: Morvārid, 1997, pp. 185-200.

4. LA SITUACIÓN SOCIAL Y EL LUGAR DE LA MUJER EN LA SOCIEDAD LITERARIA

*Nada mejor para cantar la vida,
y aun para dar sonrisas a la muerte,
que la áurea copa donde Venus vierte
la esencia azul de su viña encendida.*

Ruben Darío

El estado social de la mujer se ha modificado moderadamente con la evolución del pensamiento y de las creencias de la sociedad masculina y hoy, reconocemos el papel histórico que la mujer ha venido desarrollando en la transformación y cambio de las sociedades de todo el mundo. En las primeras sociedades occidentales, la mujer poseía fundamentos potentes entre las primeras tribus. Una revisión general en las obras de los ilustres del campo del conocimiento sociológico, muestra que en todos los territorios, antes de la historia o después de ella, las mujeres siempre han luchado para mejorar su situación social, la de su familia y sus hermanas. Pero todas estas batallas, según André Michelle, han estado ocultas y desconocidas a lo largo de la historia. Las mujeres han tenido un papel esencial en el progreso humano, en el descubrimiento del fuego, en la agricultura, el hilado y en general, en el desarrollo tecnológico¹⁴¹.

Esta potencia inimitable de la mujer continuó durante mucho tiempo, pero con la segunda revolución técnica, surgieron transformaciones en las bases y organizaciones sociales de la mujer. Con la aparición de los dioses masculinos y la religión entre las comunidades occidentales, como dice Tal'at Kavianpour, el sistema patriarcal se agudizó y la situación de la mujer empeoró aún más. De esta manera, las mujeres fueron relegadas a un lugar secundario, quedando su papel limitado a la vida familiar, el cuidado de los hijos y las labores domésticas¹⁴². Se llegó incluso a afirmar que la mujer era incapaz de valerse por sí misma, por su naturaleza peligrosa y su inteligencia inferior. Así que la estrella de la fortuna de la mujer descendió hasta la gran revolución

¹⁴¹ Andrée Michel, *Le féminisme (El feminismo)*, trad. Homa Zanjani-zadeh, Mashhad: Nikā, 1993, p. 14.

¹⁴² Tal'at Kavianpour, «Literatura femenina en la literatura persa», *Revista Literaria Chista*, 6 y 7 (2006), pp. 470-486.

de Francia, hasta que se levantaron los primeros suspiros del feminismo. En la revolución francesa las mujeres tuvieron como objetivo principal la lucha por la igualdad jurídica, la libertad y los derechos políticos.

Durante la Revolución Francesa se dio a conocer un nuevo concepto de democracia. Como pone de manifiesto Sara Guardia, todo esto generó un estado de preocupación y revaloración del papel de la educación femenina, lo que permitió que surgiera una singular presencia femenina en la literatura, revistas dirigidas y escritas por mujeres, y la conformación de clubes literarios donde se debatían los problemas de la época¹⁴³.

En el siglo XIX nace el romanticismo, movimiento que exaltaba la rebeldía y la libertad pero, paradójicamente, las mujeres nunca tuvieron la misma oportunidad que los hombres para transgredir. Las teorías liberales del romanticismo sobre el derecho de libertad y de igualdad, como destaca Binas, quedaron reservadas a la élite masculina, ya que según las creencias científicas de la época, la mujer era física y mentalmente inferior al varón. Así que no fue un periodo fácil para las mujeres de todo el mundo, y sólo algunas valientes se animaron a desafiar los cánones de su tiempo y buscaron formas de estar presentes en lo público¹⁴⁴. Esto explica por qué muchas escritoras de la época tuvieron que publicar su obra bajo pseudónimos masculinos como George Sand o dejar sus asuntos en manos de sus padres, como es el caso de las hermanas Brontë¹⁴⁵.

Según Meghdadi, en la literatura centrada en el hombre, se niega la personalidad natural de la mujer, y su papel se resume en dos aspectos: la mujer diabólica o angelical. El símbolo de la primera es Eva, la esposa de Adán, y la segunda es María, la madre de Jesús¹⁴⁶. Muchas obras grandiosas del mundo han mostrado esta imagen de la mujer¹⁴⁷. Las obras clásicas en general no

¹⁴³ Sara Beatriz Guardia, «Literatura y escritura femenina en América Latina», en *Seminario Mujer y Literatura*, UESC., 2007

⟨http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/conferencias/SARA_ORIGINAL.pdf⟩ [consulta: 23 abril 2018].

¹⁴⁴ Tal'at Binas, «Historia de la identidad de la mujer», *Revista Literaria Karnameh*, 39-40 (2005), pp. 48-51.

¹⁴⁵ (s.n), «El difícil camino de la mujer por la literatura», *Blog de IberLibro*, 2013

⟨<https://www.iberlibro.com/blog/index.php/2013/03/08/el-dificil-camino-de-la-mujer-por-la-literatura/>⟩ [consulta: 20 abril 2018].

¹⁴⁶ Bahram Meghdadi, *Kimiāy-e sojan (Elixir del discurso)*, 1ª (ed.), Tehran: Hāshemi, 1999, p. 24.

¹⁴⁷ Como la *Odisea* de Homero y *La Divina comedia* de Dante.

muestran la reacción de las mujeres a los eventos, debido a que ellas solo habían nacido para el crecimiento y la redención de los hombres.

A partir de la mitad del siglo XIX, con el realismo, da inicio a un tipo de literatura que busca la representación objetiva de la realidad, de lo que sucede. Junto a esta corriente, como pone de relieve Meghdadi, emerge un nuevo tipo de “imagen femenina”, de mujer anulada y oprimida por la sociedad. Esta mujer se rebela contra lo establecido y, cansada de ser incomprendida, se deja llevar por sus pasiones e impulsos, y rompe con las normas impuestas por la sociedad patriarcal. Así la sociedad comienza a tomar conciencia de la situación y aparecen los movimientos feministas que sirvieron para que las mujeres lucharan por sus derechos y cambiaran su situación, “abriendo el camino para la futura proliferación de autoras femeninas”¹⁴⁸.

Pese a que el mundo sufrió dos guerras mundiales en el siglo XX, la mujer logró sus mayores conquistas en los distintos campos de la cultura y la política. El movimiento feminista al principio solo era un movimiento político, pero con el paso del tiempo, se desarrolló en todos los aspectos de la sociedad y las mujeres quisieron ver el mundo a través de su misma visión y no con la mirada de los hombres. Entonces y como señala Michel, las primeras tendencias feministas se manifestaron en las obras de las autoras inglesas y francesas, en el periodo del Renacimiento. Son ellas las que se erigen en defensoras de la justicia transgrediendo el discurso patriarcal hegemónico¹⁴⁹.

En 1949, la escritora francesa Simone de Beauvoir, con su libro *Le Deuxième Sexe (El segundo sexo)*, reanimó el movimiento feminista y anunció claramente que en las sociedades occidentales todos los escritores son patriarcales y las mujeres se ven ignoradas y juzgadas como el “otro sexo”. Según ella, no es la naturaleza la que ha limitado el papel de las mujeres, sino el conjunto de prejuicios, tradiciones y reglas antiguas, que las mujeres también habían contribuido a crear¹⁵⁰.

Hasta mediados del siglo XIX en la literatura se condenaban, de un modo u otro, los comportamientos inmorales de las mujeres – toda conducta que no implicara quedarse encerrada

¹⁴⁸ B. Meghdadi, *Elixir*, pp. 25-26.

¹⁴⁹ A. Michel, *Movimiento feminista*, p. 110.

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp. 115-116.

en su hogar al servicio de su familia – por lo tanto, no es de extrañar que sea difícil encontrar ejemplos de escritoras nacidas antes de dicha época. Roger Webster sostiene que Virginia Woolf, con su ensayo *A room of one's own* (*Una habitación propia*) (1929), reclamó la identidad femenina. Woolf cree que la poca cantidad de autoras en todas las sociedades antiguas, es por la condición económica de la vida de las mujeres, y aclara que el problema no es el talento de las mujeres para escribir, solo que ellas no tienen independencia financiera y generalmente se espera que satisfagan las necesidades de los hombres¹⁵¹. Por lo tanto, es la misma dependencia económica la que hace que las mujeres atraigan a los hombres para proporcionarles apoyo financiero, ofreciéndoles servicios sexuales y domésticos y el cuidado de sus hijos, y al mismo tiempo, negándose la oportunidad de participar en actividades sociales y literarias.

A partir del siglo XX, con la entrada de la mujer en la creación literaria se produce toda una revolución de la propia filosofía de la literatura. Algunas autoras como Jane Austen, Mary Shelley en Inglaterra, Harriet Beecher Stowe en Estados Unidos, Rosalía de Castro y Emilia Pardo Bazán en España y, algunos años más tarde, la chilena Gabriela Mistral, son aquellas mujeres que se atrevieron a desafiar las normas impuestas por la sociedad y consiguieron, aun teniéndolo todo en contra, hacerse oír y allanar el camino de otras muchas que las seguirían¹⁵².

Debido al gran esfuerzo y empeño que muchas mujeres literatas han puesto en mostrarle al mundo lo que crean, ahora se puede decir que las mujeres en la literatura caminan de la mano con los grandes escritores. Tal vez, hasta ahora, su sacrificio no haya sido apreciado de manera oportuna aunque para ellas no ha sido un simple camino a seguir. Se trató de una senda llena de obstáculos, entre los que estaba principalmente ser mujer; pero finalmente, ellas mostraron que no necesitan una voz secundaria para reclamar sus derechos y su propia voz es la única que habla por sí misma.

¹⁵¹ Roger Webster, *Studying literary theory: an introduction* (*El estudio de la teoría literaria: una introducción*), trad. Elaheh Dehnavi, 1ª (ed.), Tehran: Rouzegār, 2003, p. 127.

¹⁵² (s.n) «Camino literario de la mujer», <<https://www.iberlibro.com/blog/index.php/2013/03/08/el-difcil-camino-de-la-mujer-por-la-literatura/>> [consulta: 20 abril 2018].

4.1. EN ARGENTINA

*Dispersados por el mundo serán
las mujeres que cantan
y los hombres que cantan
y todos los que cantan.*

Alejandra Pizarnik¹⁵³

Las mujeres argentinas en su historia representan una paradoja en la cual su participación en el desarrollo del país, desde el momento de la independencia y en las luchas sociales del siglo XIX y principios del XX, no trajo avances significativos en sus condiciones, más aún, apenas han sido registrados, como bien indica Adriana Valobra¹⁵⁴.

A simple vista, como acota Lucía Macoc, «pareciera que la mujer no hubiese tenido presencia en los relatos oficiales de los principales acontecimientos a lo largo de la historia argentina hasta mediados del siglo XX». Históricamente, las mujeres han sido un sujeto social invisible, inferiorizado y rechazado del espacio público y político, desde la sociedad patriarcal milenaria. Sin embargo, Macoc pone en evidencia que en aquellos momentos, los procesos de reconstrucción de la comunidad y el estado en Argentina expandieron una gama de oportunidades para que las mujeres avancen progresivamente en una extensa variedad de campos sociales – políticos, culturales, artísticos, universitarios, sindicales, entre otros –, y otras áreas públicas, naturalmente vedados para ella¹⁵⁵.

El concepto patriarcal de la mujer a principios del siglo XIX, a pesar de los nuevos ideales del iluminismo que buscaba crear una sociedad mejor, sin desigualdad, garantizando los derechos individuales de cada individuo, también influyó en la literatura argentina. A raíz de esta concepción, Celina García pone de manifiesto el caso de *El Gaucho Martín Fierro* (1872) de José

¹⁵³ Alejandra Pizarnik, *Prosa completa*, Barcelona: Lumen, 2001, p.71.

¹⁵⁴ Adriana María Valobra, «La ciudadanía política femenina en la Argentina de la primera mitad de siglo XX: Aportes para una aproximación conceptual y recursos didácticos», *Clío & Asociados*, 14 (2010), pp. 86-112.

¹⁵⁵ Lucía Macoc, «Feminismo e Identidades políticas a principios del siglo XX en la Argentina. Construcciones discursivas sobre la Mujer en el socialismo y el anarquismo», *Cuadernos del Ciesal*, 8 y 9 (2011), pp. 151-173.

Hernández, que refleja el paradigma conservador de aquel entonces donde se refiere a la mujer como aquella que cumple un rol de madre y así mismo de compañera irremplazable. En cambio, en el relato de Guy de Maupassant, *Bola de Sebo* (1880), esta imagen se ve perturbada por aquel personaje que lleva el título del cuento¹⁵⁶, Isabel Rousset¹⁵⁷. Dicho relato, como señala García Antón, pese a estar situado más de cincuenta años después del contexto de la historia de *El Conde de Montecristo*, logra romper en un primer lugar con la idea machista de mujer y, también, desmantela la hipocresía social de la época¹⁵⁸.

El feminismo y la literatura han caminado de la mano a lo largo de la historia, pero durante muchos años, como señala Boldini, la literatura argentina decimonónica escrita por mujeres permaneció virtualmente en el anonimato, o fue valorada simplemente por su rareza¹⁵⁹. En cuanto a la producción literaria de mujeres, según María Rosa Lojo, destacan en el siglo XIX autoras como Juana Manuela Gorriti, Juana Manso y Eduarda Mansilla¹⁶⁰; esta última fue la personalidad creadora femenina más completa y más compleja en la Argentina del siglo XIX. Estas autoras, por un lado discuten a su manera el problema nacional, y por otro lado, se insertan en la incipiente discusión feminista de la época, con problemas como la educación de la mujer¹⁶¹.

Con la temprana incorporación de las mujeres al sistema educacional, además de la llegada de migrantes europeas comienza una serie de acciones femeninas en Argentina, particularmente, en los ámbitos de la educación, la asistencia social, las luchas obreras y feministas. A partir de allí se fue conformando una generación de intelectuales, profesionales y líderes políticas, que

¹⁵⁶ Celina García Antón, «La mujer en la contemporaneidad literaria», *Centro de Investigación en Lectura y Escritura (CILE)*, 6 (2017), pp. 133-139.

¹⁵⁷ Isabel Rousset es una dama de carácter y de ideales propios que decide por sí misma y, a su vez, es discriminada por la sociedad debido a que no responde al paradigma conservador de mujer.

¹⁵⁸ C. García A., «La mujer en la contemporaneidad literaria», pp. 133-139.

¹⁵⁹ María Gabriela Boldini, «Escritura de mujeres en la Literatura Argentina del siglo XIX: la construcción de la subjetividad femenina en la obra de Mariquita Sánchez de Thompson», *Revista del Cento de Investigaciones de Área Letras (RECIAL)*, 7 (2015), pp. 1-21.

¹⁶⁰ Pionera en la literatura y en la música, como cantante de salón y compositora; intelectual, periodista aguda y reflexiva, con opiniones propias, que publicó en los grandes diarios nacionales, cuando esa era solo una tarea de hombres. Escribió libros que inauguraron géneros y tendencias en la literatura argentina. A ella se le deben los primeros *Cuentos* (1880) para niños y jóvenes de nuestro país; ella es también la adelantada del género gótico-fantástico, que tan larga descendencia (y en varios sentidos) tendría en la tradición rioplatense, y que plasmó en un libro de excepción: *Creaciones* (1882).

¹⁶¹ María Rosa Lojo, «La importancia de llamarse Eduarda Mansilla», *Eduardamansilla*, 2017 <<http://www.eduardamansilla.com/>> [consulta: 28 abril 2018].

lucharían por mejorar sus condiciones laborales y modificar las leyes que las discriminaban, como en lo relativo al voto.

El siglo XX, como sostiene Rodríguez, es una etapa marcada por la lucha de las mujeres por acceder a la vida política y al trabajo hasta entonces vetado para ellas, pero sobre todo, marcada por la Guerra Civil y el exilio¹⁶². Las décadas que rodean el medio siglo – del cuarenta, cincuenta y sesenta – se caracterizan, como hemos estado señalando anteriormente, por una reproducción de revistas estéticas y literarias en un contexto de vanguardia que representan las distintas manifestaciones estéticas y, generalmente, se convierten en emblema de una corriente poética u otra. En este ambiente, como afirma García Antón, la proliferación de mujeres escritoras también es notable, y autoras como “Victoria Ocampo, Alfonsina Storni y Alejandra Pizarnik”, entre otras, comienzan a resonar a lo largo y a lo ancho del país¹⁶³. Las mujeres que escriben en este período de transición de los finales del modernismo y desarrollo de la vanguardia, según Sara Guardia, expresaron un mundo interior pleno de intensidad lírica, sin temor ni vergüenza por ser mujeres, con la sensación de ser artistas y libres¹⁶⁴.

A día de hoy, cuando oímos hablar de literatura, pensamos en Federico García Lorca, Gabriel García Márquez o Charles Bukowski, y olvidamos frecuentemente figuras como Victoria Ocampo, Olga Orzoco, o Gabriela Mistral. Esto no se debe a que la calidad de sus obras sea inferior, sino al escaso prestigio que se les ha dado a estas últimas por el simple hecho de ser mujeres.

Sin lugar a dudas, Victoria Ocampo (1890-1979), luchadora feminista, es una pionera que marcó un antes y un después en la vida cultural argentina del siglo XX, como indican Viñuela y Bunge¹⁶⁵. Ella era una mujer adelantada a su época, con carácter independiente, que ignoraba las limitaciones establecidas de la comunidad, y los prejuicios sociales jamás fueron una barrera

¹⁶² Maria Eugenia Rodríguez Palop, «La lucha por los derechos de las mujeres en el siglo XIX. Escenarios, teorías, movimientos y acciones relevantes en el ámbito angloamericano», en Francisco Javier Anzoátegui Roig eds., *Historia de los derechos fundamentales*, vol. 3, Madrid: Dykinson, 2008, pp. 1170-11856.

¹⁶³ C. García A., «Mujer en la contemporaneidad», pp. 133-139.

¹⁶⁴ S. Guardia, «Literatura y escritura femenina», <<http://bvhumanidades.usac.edu.gt/items/show/3460>> [consulta: 23 abril 2018].

¹⁶⁵ María Cristina Viñuela y Delfina Bunge, «Victoria Ocampo hacedora de un espacio literario 1920-1940», *Revista de Literaturas Modernas*, Los espacios de la literatura, 34 (2004), pp. 183-204.

para ella¹⁶⁶. Como también afirma María Balduzzi:

Ocampo promovió activamente la difusión de obras filosóficas y literarias: trajo al país a autores reconocidos por su producción en esos campos, tradujo sus obras y las difundió a través de la *Revista Sur*, publicando muchas de ellas bajo el sello de la editorial homónima. Pero, además, se pronunció reiteradamente y a través de diversos medios, en favor de la igualdad de derechos de las mujeres y fundó en 1936 la Unión de Mujeres Argentinas junto a María Rosa Oliver y Susana Larguía.¹⁶⁷

Al igual que Victoria Ocampo, su hermana menor, Silvina (1930-1993) también es una de las voces más representativas de la generación del sesenta y está considerada como una de las poetas líricas y surrealistas más importantes de Argentina. Como destaca Carolina Suárez, la literatura de Silvina Ocampo es un profundo reflejo de la feminidad y las múltiples demandas de los derechos de las mujeres, así como una crítica de su posición en la sociedad ¹⁶⁸.

Según Paula Pastor, Alfonsina Storni (1892-1938), como se señaló más arriba, fue una de las poetas feministas que defendieron el derecho de la mujer al voto, y criticó a través de sus artículos de prensa los estereotipos de género¹⁶⁹. Como señala Guardia, Storni en diversos artículos dejó en claro «que la mujer no estaba ya dispuesta a tolerar los caducos límites intelectuales, sociales y políticos y que se encaminaba decididamente al logro de su emancipación»¹⁷⁰. Madre soltera, hecho que no era aceptable en su época, fue sin embargo la primera mujer reconocida entre los mayores escritores de aquel tiempo. Su trayectoria literaria, según Guardia, «evolucionó desde el romanticismo hacia la vanguardia y el intimismo sintomático del modernismo crepuscular»¹⁷¹.

¹⁶⁶ Ella se vestía con libertad, fumaba, era emprendedora y natural, costumbres que hoy damos por hechas, pero no eran aceptadas entre el universo femenino de aquella época.

¹⁶⁷ María Matilde Balduzzi, «Una caja de mariposas: Luces y sombras en el feminismo de Victoria Ocampo», *Extensión UNICEN*, 2016 <<http://extension.unicen.edu.ar/exitoso-cierre-del-universo-hermanas-ocampo/>> [consulta: 30 abril 2018].

¹⁶⁸ Carolina Suarez Hernán, «El tratamiento subversivo de los estereotipos de género y edad en la obra de Silvina Ocampo», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 42 (2013), pp. 367-378

¹⁶⁹ Paula Pastor Arrizabalo, «El feminismo llevado a la poesía», *La Huella Digital*, 2016 <<http://www.lahuelladigital.com/el-feminismo-llevado-a-la-poesia/>> [consulta: 20 abril 2018].

¹⁷⁰ S. Guardia, «Literatura y escritura femenina», <<http://bvhumanidades.usac.edu.gt/items/show/3460>> [consulta: 23 abril 2018].

¹⁷¹ *Ibid.*

Otra poeta que ha tenido mucha influencia en la literatura argentina, según María Long, es Alejandra Pizarnik, «que rompe con esa raigambre en la que la poesía femenina era mero sentimentalismo, ternura y suavidad poética»¹⁷². Pero el caso de Pizarnik es singular en este campo, ya que ella, sin intenciones feministas, libera su voz en su poética y dice lo que a otras voces femeninas anteriores les estaba vedado, como la crueldad y la violencia: «Escribe hasta que te enredes en los hilos del lenguaje y caigas herida de muerte» (D: 764). Como sostiene Zonana: «Alejandra Pizarnik desgarró los paradigmas de la poesía de la época y crea un lenguaje propio a partir de procedimientos que toma del surrealismo; experimenta y compone con libertad»¹⁷³. Pizarnik es la poeta emblemática de los sesenta y setenta, como reclama Pastor, «cuya voz expresión del dolor oscila entre la muerte y la atracción al silencio. Su suicidio afirmó el mito de la poeta maldita, su muerte el acto fundador de su trabajo creativo y, en cierto sentido, su escritura deviene un gesto fatal»¹⁷⁴. En el libro *Alejandra Pizarnik*, César Aira afirma que «ella es una poeta en la que culminó una tradición y con la que se cerró herméticamente y para siempre, un mundo»¹⁷⁵.

De igual manera, autores varones en toda Latinoamérica también divulgaron sus ideas dentro de este mismo apogeo femenino, y con sus obras intentaron mostrar el papel que juega una mujer en la sociedad. Uno de ellos es Julio Cortázar, que con su novela *Rayuela* representó la figura de una mujer libre, y por otra parte, Gabriel García Márquez, que en *Cien años de soledad* construyó muchos perfiles de mujer en una sola historia.

La lucha de las mujeres por la igualdad de género aún no ha terminado, incluso hoy en día, las feministas reclaman sus derechos. Tal vez el siglo XXI este marcado por escrituras muy leídas y apreciadas, sin embargo, para haber llegado hasta ahí, han hecho falta siglos de demanda feminista¹⁷⁶. Desde entonces hasta nuestros días, como acota Paula Pastor, numerosas escritoras y

¹⁷² María Laura Long, *Alejandra Pizarnik: lectora de César Vallejo*, tesis de maestría, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, España, 2016, p. 41.

¹⁷³ Víctor Gustavo Zonana, «Itinerario del exilio: La Poética de Alejandra Pizarnik», *Revista Signos*, 30 (1997), pp. 119-144.

¹⁷⁴ P. Pastor A., «Feminismo a la poesía», <<http://www.lahuelladigital.com/el-feminismo-llevado-a-la-poesia/>> [consulta: 20 abril 2018].

¹⁷⁵ César Aira, *Alejandra Pizarnik*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998, p. 11.

¹⁷⁶ En la historia feminista no podemos olvidar el papel que jugó Cristina de Pizán, filósofa y poeta humanista, en la época del medievo. Algunas autoras la consideran como precursora del feminismo occidental; como Simone de

poetas «han ido apareciendo y dejando huella en la historia. Todas presentan algo en común, la poesía les ha servido como una buena fuente de análisis de la interioridad femenina, los conflictos con la maternidad, la desmitificación del amor romántico y la libertad creativa de la mujer»¹⁷⁷.

Beauvoir que en su libro *El segundo sexo*, la nombra como “la primera mujer que tomó su pluma en defensa de su sexo”. Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, trad. Alicia Martorell, Madrid: Cátedra, 1998.

¹⁷⁷ P. Pastor A., «Feminismo a la poesía», <<http://www.lahuelladigital.com/el-feminismo-llevado-a-la-poesia/>> [consulta: 20 abril 2018].

4.2. EN IRÁN

*¿No ha llegado la hora
en que esta ventana se abre se abre se abre se abre
en que el cielo llueva
y el hombre sobre el muerto cadáver suyo
rece lloriqueando?*

Forugh Farrohzad, («Visita por la noche», *NN*: 99)

En la antigua Persia, con la difusión del zoroastrismo, se puede observar la igualdad de género. La supremacía del carácter y la posición de la mujer entre las antiguas tribus de Persia, como apunta Salari, no se ha demostrado solo en el Avesta, sino en diversas formas religiosas y sociales, en forma de distintas manifestaciones en toda la estructura de la comunidad¹⁷⁸. Ejemplo de estas tradiciones antiguas es la celebración anual del día de la mujer para apreciarla y mostrarle agradecimiento¹⁷⁹. En esta religión, como destaca Jamileh Kadivar, la mujer tenía autoridad y libertad propia y no dependía de los hombres, también poseía el derecho a elegir¹⁸⁰. Durante el gobierno de los medos en el Imperio Aqueménida, aunque la mujer todavía conservaba sus derechos y beneficios sociales, entrega su poder político y militar al hombre y retrocede.

En las siguientes dinastías, como la de los Partos y la Sasánida, los derechos de la mujer fueron ahogados poco a poco hasta que se propagó la degradación de la mujer en la sociedad, de modo que apareció un discurso patriarcal entre las tribus después de los Arios. Hejazi indica que esta actitud negativa hacia la mujer aumenta, hasta que ella pierde todos sus derechos legales y ya no es propietaria de sus derechos. Incluso, no la tratan como un ser humano¹⁸¹. De acuerdo con las leyes corrientes de aquel entonces – en la dinastía Sasánida –, la mujer ya no tenía personalidad

¹⁷⁸ Mahtab Salari, *Taghābol-e negareš be zan dar āsār va andišeḥāy-e Parvin-e E'tesāmi va Forugh Farrojjād (La visión sobre la mujer en las obras de las dos poetas Forugh Farrojjad y Parvin E'tesami)*, tesis de maestría, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran, 2006, p. 8.

¹⁷⁹ El antiguo pueblo iraní celebraba el quinto día del mes Esfand – 24 de febrero – como el día de la mujer y lo llamaban “Sepandar Maz”. En este día de las mujeres, los hombres preparaban regalos valiosos para sus mujeres.

¹⁸⁰ Jamileh Kadivar, *Zan (La mujer)*, 2ª (ed.), Tehran: Etelā'āt, 2002, p. 58.

¹⁸¹ Banafsheh Hejazi, *Zan be zann-e tārij (La mujer bajo el juicio de la historia)*, Tehran: Alfabetmaxima, 1991, p. 187.

jurídica, eso significa que no la consideraban una “persona”, sino una “cosa” o en otras palabras, a ella no la valoraban como una persona que posee derechos.

En general – menos en el gobierno Parto – en los otros períodos históricos, según Shirkhani, desde el comienzo de los Aqueménidas hasta la entrada de los árabes invasores a Irán, la mujer se representa con una posición digna y un lugar definido en la sociedad persa con sus derechos y beneficios¹⁸²; aunque en la antigua historia literaria, la presencia de la mujer en los campos culturales está muy olvidada. Pese a que en la poesía clásica los poetas hayan demostrado diversas imágenes de la mujer, como en los poemarios ilustres *Cosroes y Shirin*¹⁸³, *Layla y Majnún*¹⁸⁴, etc. en las que la mujer es el eje principal de la palabra y el espíritu emocional de la poesía; pero Shirkhani dice que en realidad, la imagen mostrada de la mujer siempre ha sido presentada por hombres que ignoraban la identidad de la mujer como un ser jurídico e independiente¹⁸⁵.

Con la invasión de los árabes, Kadivar afirma que la posición de la mujer se deterioró y el desprecio de la mujer era tanto que describían a los hombres malignos como “mujeres” y a las mujeres intelectuales e ingeniosas como hombres¹⁸⁶. En esta sociedad, como señala Mohzab, los hombres tenían rasgos de honestidad, elocuencia, inteligencia, etc. y en igual sentido, las mujeres eran calificadas como torpes, retrasadas, dementes, compasivas, malvadas, incapaces de consultar, etc.¹⁸⁷.

Fue entonces que el valor y la dignidad de la mujer decrecieron y la mujer, como pone de relieve Kadivar, poco a poco, se convirtió en “sexo segundo” y fue condenada a la convicción permanente de ser mujer, y el patriarcado se convirtió en el régimen administrativo de Irán¹⁸⁸.

¹⁸² Mohammad-Reza Shirkhani, «Estudio de la condición social de la mujer entre los textos literarios de la antigua Irán y los árabes incultos», *Revista de Literatura Comparada*, 22 (2016), pp. 89-114.

¹⁸³ Cosroes y Shirin es el título de una famosa historia trágica de amor escrita en persa por Nizami Ganjavi (1141-1209).

¹⁸⁴ Layla y Majnún es una historia de amor entre Qais Ibn Al-Mulawah (Majnún) y su amada Layla que tuvo lugar en el siglo VII en Arabia. El poeta Nizami Ganjavi, escribió un poema popular alabando su historia de amor en el siglo XII.

¹⁸⁵ M. Shirkhani, «Condición de la mujer», pp. 89-114.

¹⁸⁶ J. Kadivar, *La mujer*, pp. 70-71.

¹⁸⁷ Zahra Mohzab, «La mujer en el espejo», *Literatura de Ficción*, 38 (2005), pp. 10-14.

¹⁸⁸ J. Kadivar, *La mujer*, p. 72.

Roohangiz Karachi sostiene que en el campo literario – que se resume mejor dicho en el campo poético – ha sido mencionado el nombre de cuatrocientas poetisas que no pueden ser ignoradas, aunque a veces solo haya quedado una estrofa o un verso de ellas, y que no hayan empeñado ningún papel especial en la poesía persa¹⁸⁹; porque la obra literaria de cada época representa la situación social del tiempo y es a través de ella que, podemos asimilar cómo un artista penetra en las realidades de una comunidad. Es evidente que la literatura de una sociedad tiene raíces en la política, economía y cultura, y su contenido está relacionado con la vida social de la gente.

Desde tiempos remotos, la mujer iraní ha tenido poderes limitados y se han impuesto derechos civiles en su contra, y las presiones culturales y morales la han reprimido. Por lo tanto, en este espacio sofocante, no ha sido posible su crecimiento y evolución, y gradualmente se ha convertido en una persona inconsciente e inmóvil. Podemos encontrar las raíces de estas iras culturales en la ignorancia, prejuicio y superstición. Pero según Kavianpour, las mujeres en esta misma cultura represiva, apenas encontraron una oportunidad, demostraron su presencia en la escena poética persa. Es evidente que la mayoría de este grupo de mujeres haya tenido una situación especial en la comunidad; princesas o hijas de los clanes culturales y políticos que no conocían el sufrimiento y la intimidad de las mujeres simples y la presión que les aplicaban¹⁹⁰. También Karachi recoge esta opinión y añade que la poesía de ellas no refleja la situación social y solamente describe las pasiones de la vida y la intimidación sexual con una voz masculina¹⁹¹.

En el siglo X, por primera vez, la voz de una mujer llega a los oídos de la comunidad. Como plantea Karachi, Rabia Balkhi¹⁹² es probablemente la primera poetisa iraní; sus Ghazales demuestran su talento y potencia en la lengua poética persa y dos siglos más tarde, aparece Mahasti Ganjavi (1089-1159) con sus cuartetos filosóficos y románticos¹⁹³. Sin embargo, es después del siglo XIII que las mujeres se despertaron y reconocieron su puesto social y a través de este conocimiento, los hombres también se vieron obligados a admitir sus derechos poco a poco. Como

¹⁸⁹ Roohangiz Karachi, «El papel de las poetisas iraníes en la poesía persa», *Instituto de Humanidades y Estudios Culturales*, 4 (1989), pp. 25-36.

¹⁹⁰ T. Kavianpour, «Literatura femenina», pp. 470-486.

¹⁹¹ R. Karachi, «Papel de las poetisas», pp. 25-36.

¹⁹² Rabia Balkhi (Rābi'a bint Ka'b al-Quzdārī) (914-943), la figura semi-legendaria de la literatura persa, que habló sobre su amante en la poesía y por esta razón, fue asesinado por su hermano.

¹⁹³ R. Karachi, «Papel de las poetisas», pp. 25-36.

se mencionó, la poesía de las mujeres tenía voz masculina pero Jahan Malek Khatun¹⁹⁴ (1323-1382), en el periodo del dominio patriarcal, empezó a componer poemas en las que describía los sentimientos amorosos de la mujer. Karachi advierte que doscientos veinte Ghazales de esta poeta se han traducido al francés con el empeño de Henry Massé y los franceses la nombraron “Marceline¹⁹⁵ de Irán”¹⁹⁶.

Con el comienzo de la revolución constitucional y en paralelo con las evoluciones históricas, una de las reclamaciones de los intelectuales era la igualdad de derechos entre hombres y mujeres; pero la sociedad iraní que se alejaba lentamente de las tradiciones antiguas no estaba preparada para la presencia de mujeres en el ámbito social. Poco antes del constitucionalismo, como indica Tavkoli, el primer foro feminista en Irán bajo el nombre “Anyoman-e Āzadi-e zanān (Asociación de Libertad de Mujeres)” (1906) fue lanzado para promover las creencias feministas¹⁹⁷; pero aun así, todavía el rostro de las mujeres en las novelas y poemas de los hombres no había cambiado¹⁹⁸.

Parvin E'tesami (1907-1941), poeta reformista, que con su visión crítica social expuso y delató las realidades de su era, y en su discurso poético pensó en una comunidad con iguales derechos sociales para el hombre y la mujer, como aclara Behbahani¹⁹⁹. Ella, con su estilo poético realista descriptivo, en sus obras señaló las desigualdades sociales, la crueldad, la presión, la pobreza y la angustia. A pesar de que la feminidad no se nota mucho en su estilo poético y su poesía es la prolongación de la voz masculina brotando de la boca de una mujer – debido a la invasión de las obras masculinas – pero ella allanó el camino para el movimiento posterior de sus compañeras.

Durante el periodo en que la sociedad solamente aceptaba la presencia del hombre, y la

¹⁹⁴ El diván de Jahān Malek Jātun, princesa y poeta, es la divinidad más grande conocida que ha llegado desde cualquier poetisa del Irán premoderno.

¹⁹⁵ Marceline Desbordes-Valmore (1786-1859), poeta francesa.

¹⁹⁶ R. Karachi, «Papel de las poetisas», pp. 25-36.

¹⁹⁷ Nayereh Tavakoli, «Cultura e identidad sexual recorriendo la literatura de Irán», *Carta Antropología*, 3 (2003), pp. 55-70.

¹⁹⁸ Menos en las obras de Sadeq Hedayat, autor modernista, que intentó mostrar otro rostro de la mujer en sus novelas como *Buf-e kur* (*El búho ciego*).

¹⁹⁹ Sarvenaz Behbahani, «Las sombras de la asistencia de la mujer en la poesía persa», *Revista Gozaresh*, vol. 19, 216 (2010), pp. 19-20.

poesía de ellos estaba llena de descripciones del cabello, la cara y el olor del amante, de sus actos amorosos con ellas, la expresión de la pasión de la primera cercanía y el dolor de la lejanía; y en un clima de intolerancia y hegemonía del discurso masculino, nace Forugh Farrohzad, que según Mahtab Salari, con su poesía pura y exclusiva valientemente se opone a los cánones y en este camino nunca sintió algún temor²⁰⁰. Acerca de esta valentía y coraje de Farrohzad, su hermana mayor Pouran acota:

Si Parvin E'tesami al principio de su juventud hizo la espalda a su Yo personal, e igualmente, renunció de su Yo femenina debido a sus condiciones educativas y conservadurismo inherente, a fin que su voz sea la voz masculina, Forugh desde el momento que entró en el campo poético fue un Yo evidente, sin máscaras; alejada de todo cubrimiento y caretas comunes que la tradición y religión habían puesto sobre el rostro de la mujer oriental²⁰¹.

En aquella sociedad en que el amor estaba prohibido para las mujeres y ellas eran o mujer “buena, pura y complaciente” o “amante, testigo e ídolo” o “sirviente, criada y matrona”, Farrohzad desdeñó todo y compuso el amor con lengua y atributos femeninos. Como ponen de relieve Sadeghzadeh y Vaez, la poesía de Farrohzad es la primera presentación de la lengua y la voz singular femenina en la literatura persa²⁰². Antes que ella, las mujeres poetisas también describían a la mujer como amante en sus poemas y si alguna vez se les ocurría componer estrofas con amantes masculinos, sus padres, hermanos y esposos furiosos enterraban sus poemarios con su reputación en la tierra²⁰³. Por lo tanto, la mayoría de las poetisas ni siquiera tenían el valor de leer sus poemas en su privacidad y preferían el anonimato que la deshonra.

La mujer iraní que hacía siglos estaba estéril para la creatividad poética, se hace fértil en Farrohzad y se refleja con toda claridad e intensidad en los espejos del tiempo. Ella grita que es mujer, decide permanecer mujer en su poesía, y jamás pensó cambiar su opinión. La rebelión se encuentra en su forma de pensamiento, y qué excusa mejor que “ser mujer” para rebelarse. Como destaca Reza Baraheni – poeta y crítico iraní –, Farrohzad es la lengua expresiva de la mujer silente

²⁰⁰ M. Salari, *La mujer en las obras de Farrohzad y E'tesami*, p. 173.

²⁰¹ Pouran, Farrohzad, *Nimehāy-e nātāmām: seiri dar še'r-e zanān az Rābi'a tā Forugh (Las mitades incompletas: un recorrido por la poesía femenina de Rabia hasta Forugh)*, 1ª (ed.), Tehran: Tandis, 2001, p. 249.

²⁰² Hasan Sadeghzadeh y Lida Vaez, «Cuatro poetisas contemporáneas», *Revista Hafez*, 21 (2005), pp. 74-79.

²⁰³ M. Salari, *La mujer en las obras de Farrohzad y E'tesami*, p. 201.

iraní durante siglos; es la explosión de un complejo doloroso y apretado del silencio de la mujer iraní²⁰⁴.

Farrojjad es una poeta enamorada. Sin temer, compuso sobre el amor y en este camino pagó un alto precio; su esposo, su padre, la sociedad, todos la rechazaron; ella se quedó con su poesía, y aun así, siguió componiendo poemas con más amor. Como aclara su hermano Fereydoun, ella se separó de la vida cotidiana para ajustar su movimiento sobre la perfección, y jamás cambió su punto de vista y sus claras ideas por la opinión de los demás²⁰⁵. Farrojjad debido a su condición física – ser mujer – es considerada la campeona solitaria de una catastrófica tragedia; sola lleva “la carga del destino sobre sus hombros” y en soledad, en “el viaje de forma en la línea del tiempo” se olvida de “ella misma” y pasa («Nuevo nacimiento», *NN*: 156).

Por su meta elige el camino de los extremos con prudencia, y expresa algunos asuntos que eran poco comunes en la tradición poética de la lengua persa. En consecuencia, se enfrenta a muchas acusaciones y críticas, pero no se rinde. Este es el pretexto que firma Hadi Haeri en su libro *Šahkār-e šāe’rān-e Irān (Obra maestra de los poetas de Irán)* en defensa de Forugh Farrojjad:

En la literatura clásica persa, muchos poetas han estado hablando sobre el vino y la embriaguez, los amoríos y sus locuras; pero ninguno de ellos ni era loco ni enamorado o ni siquiera había tomado vino en toda su vida [...] hoy en día, el poeta puede hablar de pecado y rebelión mientras que es puro e inocente.²⁰⁶

Según Sadeghzadeh y Vaez, Forugh Farrojjad es la única poeta que rompió completamente con las tradiciones de la poesía clásica, y de esta manera, consiguió alcanzar un nuevo estilo poético en términos de contenido y significado, y también, en forma y aspecto poético²⁰⁷. Después de ella, la sociedad fue testigo de la participación activa de las mujeres en el campo de la literatura y la poesía. Poetisas y autoras como Parvin Dowlatbadi, Simin Behbahani, Tahereh Saffarzadeh, Simin Daneshvar, han contribuido en la formación de la literatura femenina contemporánea de

²⁰⁴ Reza Baraheni, *Talā dar mes (Oro en cobre)*, 1ª (ed.), vol. 2, Tehran: Nevisandeh, 1992, p. 1062.

²⁰⁵ Fereydoun Farrojjad, «Mi hermana Forugh, aquel hada de la poesía», en B. Jalali, *Vivir eterna*, pp. 599-602.

²⁰⁶ Hadi Haeri, *Šahkār-e šāe’rān-e Irān (Obra maestra de los poetas de Irán)*, Tehran: Ketāb-e zamān, 1954, p. 6.

²⁰⁷ H. Sadeghzadeh y L. Vaez, «Cuatro poetisas contemporáneas», pp. 74-79.

Irán²⁰⁸. Como destaca Mohseni, el movimiento de escribir novelas como una mujer comenzó con Daneshvar. El coraje de ella animó a otras mujeres a tomar la pluma y escribir su mundo interior y exterior, y de esta manera ofreció una nueva vida al cadáver de la literatura femenina de Irán²⁰⁹.

De igual manera, no podemos pasar indiferentemente de la impresión más profunda que ha tenido Ahmad Shamlou²¹⁰ en la poesía contemporánea sobre la posición de la mujer. Como indica Behbahani, la visión distinta y trascendental de este poeta ilustre sobre la mujer, tal vez, se haya visto ocasionalmente en la historia literaria y poética de Irán – menos sobre el puesto de la madre –²¹¹. La santificación y el elogio que vemos en su poesía con respecto al puesto de la mujer, junto con la identidad que ofrece a ella y la restauración que hace de su personalidad humana como una persona informada e independiente, extendió el personaje angélico y la voz callada de la presencia de la mujer en la cultura poética²¹².

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ Minoo Mohseni, «Simin Daneshvar, la primera y la más destacada mujer en el campo de la literatura persa», *Revista Gozaresh*, 43 (2005), pp. 52-65.

²¹⁰ Ahmad Shamlou (Shamlú) (1925-2000), fue un importante poeta, escritor, periodista e intelectual político iraní.

²¹¹ S. Behbahani, «Sombras de la mujer», pp. 19-20.

²¹² *Ibid.*

5. CONCLUSIONES: HACIA LA MODERNIDAD

La literatura y especialmente la poesía, con todas sus dependencias sociales, culturales, geográficas y con toda la multiplicidad y divergencias, es el lenguaje común y similar para expresar el dolor, los sueños y los amores de la humanidad. Los poemas románticos de un indígena de América del Sur, con toda su sencillez, tiene una extraña similitud con los poemas líricos más exquisitos y técnicos de los poetas Hafez y Sa'di de Irán. Un poeta libanés habla de la misma manera del dolor y sufrimiento de un pueblo, como lo hace un compositor revolucionario mexicano o iraní.

La literatura comparada demuestra los puntos de unidad del pensamiento humano; de aquí surge la idea de cualquier pensador, erudito y poeta en cualquier parte del mundo, y a la vez, en otro lugar, esos mismos pensamientos surgen de otra manera. Estas similitudes son el resultado de las semejanzas y puntos en común del alma humana. Estos conceptos predominan en la cultura común entre las sociedades humanas y los pioneros culturales en cada parte del mundo, los cuales han tenido un punto de vista más allá de los de la gente normal, y además, entrelazan las fronteras, orígenes étnicos, morales y políticos, retratando una sociedad ideal y global.

El lenguaje y la literatura de una nación no pueden seguir su camino sin la influencia de otras culturas. Como señalan Mirbagheri y Farhadi, la literatura de cada comunidad ha afectado a otras comunidades y esta influencia se evidencia cuando se trata de comparar la literatura de una nación con la literatura de otras naciones. El desarrollo de las comunidades, la emigración y el exilio, el viaje de los estudiantes universitarios al extranjero, y posteriormente, su conocimiento de la nueva literatura mundial, traducciones de libros y la proliferación de editoriales, abrieron un nuevo camino a los artistas e intelectuales iraníes y latinoamericanos²¹³. Un camino que cambió el estilo y el rostro de la literatura de sus comunidades, o mejor dicho, la del mundo.

Ciertamente, la literatura no sólo se interesa por la influencia dentro del ámbito literario, sino que también demuestra las relaciones entre las literaturas y otros diversos campos, disciplinas

²¹³ H. Mirabedini y K. Farhadi, *Prólogo*, p. 82.

y artes y religiones o creencias, así eminentemente artes plásticas, música, filosofía, mitología, historia, o ciencias sociales, e incluso ciencias experimentales, como indica Mattalía²¹⁴.

Como sabemos, el siglo XX marcó el inicio de una nueva etapa en el mundo. De acuerdo con Lezlie, es un siglo marcado por “conflictos bélicos” que sacudieron la conciencia de los escritores, la influencia de la tecnología, la ruptura de los límites estrictos entre géneros, y el intercambio entre diferentes lenguas y culturas, que hacen que las obras muestren un grado de cosmopolitismo e influencias mestizas mucho mayor que en los siglos precedentes²¹⁵.

En este siglo, la literatura persa, la literatura amplia y consciente, o mejor dicho, su poesía palpitante y agradable, después de pasar tantos siglos en sueño y anhelo, se levantó de nuevo y con el esfuerzo de los modernistas contemporáneos y las obras de los grandes autores europeos, logró superar los obstáculos presentados por los dogmáticos literarios y conscientemente, encontró su camino²¹⁶. A su vez, la literatura argentina se refugió en el silencio y el exilio en los años de dictadura y de censura; sin embargo, demostró que en el apagón político, el espíritu de la comunidad literaria aún está vivo y consciente, con establecer un nuevo estilo literario que marcó un cambio definitivo en el contexto literario mundial.

En este logro, no podemos ignorar el papel que jugó la mujer en la comunidad literaria del mundo para hacer llegar su voz junto a la voz masculina. Mujeres valientes que con sus perspectivas femeninas dedicaron su vida a reclamar los principales derechos políticos, educativos y laborales. Ellas se levantaron contra la sociedad patriarcal, y en este camino embrollado lucharon por la emancipación de la mujer, y todavía continúan en la pugna por la igualdad y contra la violencia. Por lo tanto, para estimar su noble esfuerzo, tengamos la esperanza de que la sociedad del futuro no sea ni patriarcal ni feminista, sino una sociedad meritocrática.

²¹⁴ S. Mattalía A., *Miradas al fin de siglo*, p. 20.

²¹⁵ Lezlie, «Literatura del siglo XX», *monografías.com*, 2015 <<https://www.monografias.com/trabajos99/literatura-del-siglo-xx/literatura-del-siglo-xx.shtml>> [consulta: 2 mayo 2018].

²¹⁶ Como sostiene Homaei: «la poesía moderna persa endeuda su levantamiento y consciencia también a los grandes poetas de las décadas 30 y 50 de los otros países y culturas. Poetas insignes como Paul Éluard, García Lorca, Pablo Neruda, Langston Hughes y Yiannis Ritsos, que enseñaron la variedad de capacidades de la lengua y los diversos niveles del estilo moderno a los poetas persas, y también, los ayudaron a liberarse de los recintos estrechos de la oda, el soneto y el cuarteto». Jalaluddin Homaei, *T ārij-e adabiāt-e Irān (Historia de la literatura de Irán)*, 1ª (ed.), Tehran: Homā, 1996.

II

LA POESÍA COMO DESTINO: ELEMENTOS HISTÓRICOS Y BIOGRÁFICOS

«Toda literatura es autobiográfica, finalmente. Todo es poético en cuanto nos confiesa un destino, en cuanto nos da una vislumbre de él»

Jorge Luis Borges

1. INTRODUCCIÓN

El destino de un poeta a menudo conlleva un destino trágico, porque enfrentar la vida y el lenguaje tratando de decir con palabras nuevas lo que se da para pronunciar no es un trayecto fácil de recorrer. Pero Alejandra Pizarnik y Forugh Farrojjad, vendieron su alma a la poesía y decidieron enfrentarse a este camino difícil y lleno de obstáculos sacrificando su vida personal, y de esta manera, dejaron su huella para siempre en la literatura contemporánea de sus países.

Un segundo paso llevaría así a preguntarse por la valentía de una mujer poeta como Farrojjad que nació y creció en una sociedad sofocante que ni siquiera permitía a la mujer decidir su propio destino o, a la vez, la poeta argentina que no tuvo los mismos obstáculos de la poeta iraní pero la alteridad judía/argentina la hizo un personaje sin un sitio en la sociedad, con pocas posibilidades de disolverse en la masa amorfa y atomizada de una comunidad.

En el campo de la poesía persa, una de las poetas que luchó por los derechos sociales de la mujer es Forugh Farrojjad, una de las grandes poetas iraníes del siglo XX y una de las voces más inquietantes de la poesía contemporánea persa. Farrojjad, imprudente y sincera en su discurso, con una imagen indómita y alejada del ideal social, con su experiencia de desprendimiento y boicoteo de su familia, es considerada una de las más influyentes poetas femeninas en Irán. Su vida independiente y libre era motivo de escándalo en los cerrados cenáculos literarios y en la prensa local.

Ella forma parte de las pocas mujeres valientes que se levantaron contra las rígidas tradiciones de su sociedad y, en consecuencia, su actitud iconoclasta y su protesta en la vida personal y poética, muestran su figura unida a la polémica. La influencia de la situación social y la asfixia de la era que la rodeaban, la convirtieron en una poeta rebelde e indomable. Ella es una poeta que bien sabe lo que quiere decir y lo hace fluir a través de la poesía.

Farrojjad es una de las poetas que en ningún momento muestra temor de presentar su Yo personal al lector. Durante su vida expresó sus experiencias íntimas en el amor, en la derrota, en la vida y en forma de experiencias públicas en su poesía, y después de su muerte, las narrativas de su familia y amigos acerca de su vida y pensamientos representaron aún más la razón de su

conducta contradictoria. Además, ella ha grabado sus sentimientos, sus emociones, su desesperación y angustia, en las cartas que escribía a su familia y amigos íntimos.

Ella nos recuerda a poetas como Rimbaud y Hölderlin, entre otros. Solo vivió 32 años pero durante ese corto plazo de vida mostró un extraño talento en la mayoría de los campos artísticos como la poesía, novela y dramaturgia. Su vida poética se clasifica en dos etapas, la etapa de rebeldía, inmadurez y desorientación y la etapa de madurez y excelencia. Sus tres primeros poemarios, *Asir (Cautiva)*, *Divār (La pared)* y *Osiān (Rebelión)*, como destaca Rouzbeh, tienen contenidos románticos y amorosos y expresan sus deseos, pasiones y sueños; pero después de conocer a Ebrahim Golestan²¹⁷ – controvertido escritor y cineasta –, las actividades cinematográficas que hizo en este campo, sus viajes a Europa, y también su familiaridad con la cultura artística y literaria europea, abrieron más su mente y proporcionaron una base para su transformación intelectual y le favorecieron conocer mejor la poesía, el arte y el pensamiento moderno²¹⁸.

Tavalodi digar (Nuevo nacimiento), es el fruto de aquella transformación que refleja su emancipación y liberación de la tradición; tanto en el plano formal como personal, con esta colección y con este poemario, ella nace de nuevo al mundo de la poesía, y con su obra maestra, *Imān biāvarim be āghāz-e fasl-e sard (Creamos en el comienzo de la estación fría)*, eficientemente cumple su misión como poeta²¹⁹.

A lo largo de su vida poética siempre estuvo en búsqueda de la realidad, de poder entender el secreto de la existencia del hombre, y de atravesar la tierra para conquistar el amor eterno. Reconoció que la poesía es el grito de la vida y su poesía es su aullido. Farrojjad sacrificó su vida personal, su amor marital, su emoción maternal y su reputación social, para ser la voz potente femenina de su sociedad y en este camino logró alcanzar su cenit poético y de este modo, registró

²¹⁷ No podemos ignorar la influencia de Ebrahim Golestan en la vida de Farrojjad. Como pone de relieve Akhavan-Sales: «La relación de ella con Golestan hizo evolucionar su vida definitivamente... De hecho, era como una chispa en su vida... Esta reunión y colisión causa eflorescencia en ella. Se convirtió en otra Forugh... Podemos decir que se abrió una nueva ventana frente a ella, y como observamos, aquella influencia desarrolló día a día una extraña transformación y una perfección notable en su poesía. Mehdi Akhavan-Sales, «Sobre Forugh Farrojjad», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, 2ª (ed.), Tehran: Morvārid, 1997, pp. 410-417.

²¹⁸ Mohammad-Reza Rouzbeh, *Adabiāt-e novīn-e fārsi, āmuzeš, naqd va nazariyeh (La nueva literatura persa, descripción, análisis y discusión)*, 1ª (ed.), Tehran: Lorestan University Edition, 2010, p. 215.

²¹⁹ En reiteradas ocasiones Farrojjad ha mencionado que sólo considera esta colección digna de atención y sus anteriores obras para ella son, tan solo, unas experiencias incompletas.

su nombre en la historia literaria persa. Su poesía fue prohibida y censurada por más de una década después de la revolución islámica, pero su figura poética siempre ha sido valorada y apreciada por la comunidad literaria Iraní.

Así mismo, alrededor de Alejandra Pizarnik, como destaca Patricia Venti, «se ha creado un mito, entre otras cosas por su condición de mujer, judía e hija de emigrantes, su vida privada, su esquizofrenia y las circunstancias de su muerte»²²⁰. Todas estas características han contribuido para que el lector de sus obras confundiera el Yo poético con el creador; es decir, el lector no sabe cuándo habla la poeta y cuándo el Yo lírico. Pero en el caso de Pizarnik, los dos Yo es la misma persona, porque ella vivía en su poesía y había hecho de su vida la poesía. De acuerdo con María José Bruña, «Alejandra Pizarnik experimenta su propia “invención” en la invención de sí, en esa rotación: el duelo de hacer de la vida un arte y tratar de crear un código de artificio equivalente al de sus congéneres del sexo masculino»²²¹.

Alejandra Pizarnik, extranjera de la lengua, con una imagen andrógina y alejada del ideal estético femenino, con su experiencia de exilio y extranjerismo heredado de sus padres, es sin duda, una de las poetas espectaculares de Argentina. Aparte de sus obras poéticas y prosaicas – que nos permiten conocer su Yo poético – de ella ha quedado un *Diario* que refleja sus pensamientos, deseos, opiniones literarias, reflexiones existenciales y cuestionamientos literarios. Así mismo, en las cartas que ella escribía a sus amigos íntimos también resuena su voz artística; en ellas se confiesa, se desnuda o se oculta. Podemos decir que estos textos son el espejo de su carácter indócil y vulnerable, que proyectan su inquietud y temor por la soledad, su aislamiento social, su desorientación mental y por último, su pasión por poner fin a su vida territorial.

Tal vez la idea de publicar sus diarios haya sido un intento literario para destacar más los aspectos mentales y la personalidad de la poeta surrealista, pero este hecho ha provocado múltiples representaciones de ella en base de su vida personal. En consecuencia, como señalamos más arriba, el lector confunde las metamorfosis en su vida privada y máscaras pronominales en su vida literaria y, en consecuencia, no consigue aproximarse a su obra sin juzgar su vida personal.

²²⁰ Patricia Venti García, «Las diversiones públicas de Alejandra Pizarnik», *La Ironía en la Narrativa Hispánica Contemporánea*, 23 (2003), pp. 189-196.

²²¹ María José Bruña Bragado, «Pizarnik-artefacto: autoconfiguración y mito», *Letral: revista electrónica de Estudios Transatlánticos*, 8 (2012), pp. 56-70.

Pizarnik padecía de depresión y nunca consiguió adaptarse al mundo que le tocaba vivir. La literatura se convierte, en este contexto, en un refugio a buen recaudo del devenir y de la fractura, del abismo que se interpone entre ilusión y realidad. Al modo que en una caverna, en ella se ingresa para protegerse y salvarse, para ocultarse y acceder. De acuerdo con Concepción Pérez: «ella escribe para salvarse, para acceder al conocimiento, del mundo y del sí, y muere para restituirse en él»²²².

El viaje a París fue una nueva etapa en la vida de Pizarnik y durante su estancia, se conectó con la vida cultural europea y se vinculó con escritores de ese momento, como Julio Cortázar, y se convirtió a una imagen internacional, publicando su cuarto poemario, *Árbol de Diana*²²³, que muestra las mejores imágenes de su poesía, según Carlos Torres²²⁴. En París encuentra el hábitat más apropiado para su alma, sus escritos más dolidos son producidos allí.

Al estudiar la obra poética de Alejandra Pizarnik y considerando su ocho poemarios, podemos clasificar su lectura en tres etapas. La primera etapa, de aprendizaje e inmadurez, con sus tres primeros libros escritos en Buenos Aires: *La tierra más ajena*²²⁵, *La última inocencia*²²⁶, y *Las*

²²² Concepción Pérez Rojas, «A propósito de Alejandra Pizarnik: creación, locura y retorno», *Revista de Filología y su Didáctica CAUCE*, 26 (2003), pp. 391-414.

²²³ *Árbol de Diana* está conformado por 38 poemas breves, el más extenso apenas de siete versos, entre los cuales se incluyen seis prosas poéticas, género que cultivará con más asiduidad en sus últimos dos libros, en los que estos textos constituyen mayoría. Ninguno de los poemas posee un título: cada uno está coronado únicamente por el número que le corresponde en el orden consecutivo, y una sección final denominada *Otros poemas* correspondientes a diez poemas publicados en 1959 en la revista *Poesía=Poesía*.

²²⁴ Carlos Luis Torres Gutiérrez, «Alejandra Pizarnik», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Ediciones Universidad Complutense de Madrid, 2004 <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero28/alepizar.html>> [consulta: 10 enero 2018].

²²⁵ La génesis del libro o la elección del título, según Juan Jacobo Barjalía, ha sido de la manera siguiente: «Convinimos en que el título definitivo sería el de *La tierra más ajena*, esa tierra que ella, en el sueño, no podía alcanzar, mientras se perdía en el laberinto de laderas, para caer luego en el vacío. En realidad, esa era la significación de los poemas: una tierra ajena, solo habitada por un deseo incumplido o por un amor que se agotaba o partía en los extraños barcos del tiempo». Juan Jacobo Barjalía, *Alejandra Pizarnik. Anatomía de un recuerdo*, Buenos Aires: Almagesto, 1998, p. 73.

²²⁶ Como cuenta Juan Jacobo Barjalía: «Cuando Aguirre – editor del libro - quiso confirmar el título del libro de Alejandra, Edgar [Bayley] se despidió y comenzaron los chistes. Decir *La última inocencia* fue para él un detonante magnífico. Quiso saber cuál podría ser esa última inocencia [...] Aguirre y Alejandra impugnaron la ironía de Edgar. Argumentaron que la poesía se nutría de inocencia. De absoluta desnudez [...] Acaso *La última inocencia* podría retitularse *La última desnudez*, puesto que la autora, al despojarse de la palabra que le venía desde las profundidades, se mostraba a sí misma tan desnuda como ese ser que hablaba por ella». J. J. Barjalía, *Anatomía de un recuerdo*, p. 111.

aventuras perdidas. La segunda, de perfección y madurez, con sus dos libros escritos en París: *Árbol de Diana y Los trabajos y las noches*²²⁷; y la tercera etapa de post madurez, un período de transformación estética en el que aunque mantiene los temas centrales de su poética en el plano formal, se evidencia un cambio sustancial que reúne su trabajo escritural en los libros *Extracción de la piedra de locura*²²⁸ y el *Infierno musical*²²⁹.

Desde los primeros libros se evidencia el deseo de encontrar la palabra exacta, de poder trascender el lenguaje, de ir más allá de lo aparente. Su búsqueda poética es afín a la que emprenden los “poetas malditos”. Búsqueda que refleja una tensión en el deseo de unir realidad y vida. Se entregó en cuerpo y alma a la poética, aunque rozó los campos de la prosa y el ensayo.

Pizarnik se esfuerza por crear un personaje en la forma de un escritor que alcanza el genio y que se entroniza en el simbolismo y la vanguardia. De acuerdo con Gamboa: «Pizarnik adopta la postura del artista para expresar su rechazo del mundo burgués» y, de igual manera, para que la genialidad en su escritura coincida – por el que trabaja día a día – con el carácter que ella construye y que la cultura de sus textos ha consolidado en el imaginario cultural»²³⁰.

²²⁷ Es el único libro de madurez de Pizarnik que no incluye prosa. Sus 47 poemas breves – todos con título – están agrupados en tres partes: en la primera hay 18 poemas de amor, donde aflora una veta romántica; en la segunda tres de tono infantil y en la tercera veintiséis sin tema fijo.

²²⁸ Este libro está dedicado a la madre de la poeta. Es un intertexto que hace referencia al cuadro del mismo nombre pintado por Jerónimo Bosch, y que está dividido en cuatro partes que recoge textos de años anteriores.

²²⁹ «El poemario lleva el título de uno de los detalles de la parte inferior de la obra pictórica *El Infierno* de Jerónimo Bosch, conocida como “El infierno musical” que, a su vez, es una de las tres tablas de madera de roble pintadas al óleo que conforman una pintura mayor: *El jardín de las delicias*. Bosch recreó en este tríptico de pinturas escenas del purgatorio, el paraíso y el infierno dantescos». Cristián Basso Benelli, «Presencia del imaginario de Hieronymus Bosch como intertexto del universo poético en *Infierno musical* de Alejandra Pizarnik», *Contextos*, 27 (2012), pp. 29-45.

²³⁰ Diedre Becerra Gamboa, *Alejandra Pizarnik: de la voz ajena al silencio poético*, tesis de maestría, Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia, 2014, p. 25.

2. FORUGH FARROJZAD: EL HADA PRINCESA DE LA POESÍA PERSA

*Y esta soy yo
una mujer sola
en el umbral de la estación fría*

Forugh Farrojjad («Creamos en el comienzo de la estación fría», CCEF: 11)

Forugh Farrojjad (Forough Farrokhzad), “el hada princesa de la poesía persa”²³¹ abrió sus ojos el cinco de enero de 1935, en Teherán. Forugh al’Zaman Farrojjad Araghi (Araki), conocida como Forugh Farrojjad, creció en una familia de la clase social media pero en un ambiente cultural y de mucha disciplina. A pesar de que su padre era militar con el grado de coronel del ejército, le encantaban la literatura y la poesía, y pasaba su tiempo libre leyendo y escribiendo. Aunque Farrojjad culpa a su padre por su naturaleza indócil y desorientada, su instinto artístico nació de allí, conociendo a poetas famosos iraníes desde temprana edad, y floreció con el tiempo.

Cuando tenía catorce años empezó a componer poemas, pero nunca publicó sus Ghazales. En una entrevista confiesa: «Cuando tenía trece-catorce años componía muchos Ghazales y nunca los he publicado. Cuando observo el Ghazal, a pesar de que me gusta mucho su forma general me digo: ok, señora, el complejo de componer Ghazales finalmente te involucró a ti también»²³².

Farrojjad no culminó sus estudios en la secundaria y detestaba las clases de redacción, porque escribía muy bien y su profesora no creía en ella y la acusaba de robar los textos de los libros. Luego participó en clases de costura y dibujo, y mostró mucho talento en esos campos, ya que se dedicaba a lo que hacía y no era un simple pasatiempo para ella. Entendía perfectamente el

²³¹ Mehdi Akhavan-Sales, poeta prominente iraní también conocido por su seudónimo M. Omid, otorgó el título de “El hada princesa de la poesía persa” a Forugh Farrojjad y llora por la emigración de esta grandiosa mujer en su poema:

¡Qué doloroso y terrible! / no se mueve mi lengua para decir lo que pasó [...]
toda nuestra fortuna, nuestro gobierno, nuestra luz, nuestro ojo y nuestra iluminación / se fue de la mano
¡hélas! aquel hada princesa de la poesía humana / se escondió, se fue
de este maldito miserable terreno arruinado
¡hélas! aquella mujer más hombre que los hombres / ¡hélas! aquel hada princesa
se escondió en las nubes de la tierra...

²³² M. Azad T., «Entrevista con Farrojjad», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, p. 185-200.

lenguaje del dibujo y los colores y dibujaba muy bien, pero un amor fogoso la alejó del mundo artístico y ella decidió casarse a los diecisiete años con un pariente de su madre que era mucho mayor que ella y que había robado su corazón. Esta decisión causó mucha perturbación y el enfado de su familia, pero Farrojjad se casó con Parviz Shapour a pesar del desacuerdo de su padre y se mudó con él a otra ciudad, Ahvaz, para empezar su vida de casada y así escapar de la prisión de la casa paternal.

La poeta creía lo que vivía en ellos – ella y sus hermanos –, no tenía poder para salir del marco de su alma, porque su padre con su disciplina les había callado. Farrojjad, libre y suelta, empezó de nuevo a componer poemas en la casa de su esposo. Cada día se enamoraba más de la poesía y se alejaba más de Shapour. En 1952 publicó su primer poemario *Cautiva* y consiguió mucha fama en la sociedad cerrada de aquel entonces. Pero esta fama le trajo muchos conflictos. Las mentes cerradas de la época se rebelaron contra ella, la insultaban y la acusaban de culpas falsas para conseguir nombre y reputación. Desde aquel tiempo sus problemas con su esposo empeoraron y ella abandonó su casa estando embarazada. Dio a luz a su hijo “Kamyar” en la casa de su padre y luego se reconcilió con su esposo y regresó a Ahvaz²³³.

Pero la reconciliación no duró mucho y ella después de dos años no aguantó más los muros de la casa de Parviz Shapour y se divorció de él. El amor que todavía sentía por él y la lejanía de su hijo, la llevaron a ingresar en un hospital psiquiátrico. Farrojjad se recuperó pero jamás pudo olvidar el dolor que sentía por no poder ver a su hijo²³⁴.

²³³ Una ciudad en el sur de Irán.

²³⁴ Mucho tiempo después del divorcio escribía cartas a Parviz Shapour y mostraba su arrepentimiento por su decisión. En una de estas cartas escribe: «En repetidas ocasiones te había dicho que después de ti mi vida sería nada y ahora muy bien siento esa realidad [...] a veces me gustaría perderme en la oscuridad [...] Parviz, juro a dios que mi vida se parece a una tumba. Una tumba que presiona mi cuerpo en sí y cubre mis ilusiones encendidas [...] a veces me pregunto por qué sigo viva, cuando la vida está vacía de amor y caricias, cuando los ojos afectuosos de un hombre no se preocupan de ti constantemente, cuando uno se sintió solo de qué sirve [...] callo mis lágrimas en mi garganta. No quiero que nadie sepa que jamás podré olvidarte. [...] después del día que te fuiste siempre me engaño a mí misma y a los demás, pero cuando te nombran en un sitio, con incapacidad siento que es imposible poder querer a otro hombre después de ti con esa intensidad. La tranquilidad y felicidad en mi vida se ha anochecido con tu partida. Kamyar Shapour, *Avalin tapešhāy-e āseqāneh-ye qalbam. Nāmeḥāy-e Forugh Farrojjad be Parviz-e Šāpur* (Los primeros latidos románticos de mi corazón. Cartas de Forugh Farrojjad a Parviz Shapour), 2ª (ed.), Tehran: Morvārid, 2003, pp. 258-259.

Su segundo poemario, *La pared*, se publicó cuatro años más tarde que el primero y demostró a los críticos maliciosos que ella era una mujer libre y valiente que se levantaba contra las aflicciones y no temía de la sociedad patriarcal, y que compone poemas y seguía componiéndolos. Luego viajó a Italia y Alemania y aprendió sus idiomas y publicó su tercer poemario, *Rebelión*.

A pesar de la fama, su situación económica no era buena y para buscar trabajo se acercó al estudio cinematográfico del escritor y cineasta Ebrahim Golestan, y ahí la contrataron como secretaria. Al principio, Golestan no le hacía caso porque no apreciaba su poesía, pero con el tiempo ella mostró mucho talento en el campo cinematográfico y eso fue el motivo de que la enviaran a Londres para hacer estudios y pasantía en los asuntos cinematográficos. Al regresar colaboró con el Estudio Golestan dirigiendo un cortometraje acerca de la ceremonia matrimonial iraní encargado por Canadá, que también protagonizó. Al año siguiente, produjo el segundo episodio de *Áb o garmā* (*El agua y el calor*) y también en ese mismo año ayudó al equipo con producir la voz de la película *Moy o Maryān o jārā* (*Onda y Coral y Mármol*). Luego viajó de nuevo a Inglaterra para hacer un estudio sobre reproducción de películas y al regreso de su viaje, produjo un cortometraje de un minuto para un periódico público. En 1962 con Golestan produjeron la película *Daryā* (*El mar*) que también protagonizó y que lamentablemente se quedó incompleta.

Un año más tarde, fue protagonista de la obra teatral del famoso escritor italiano Luigi Pirandello, titulado *Sei personaggi in cerca d'autore* (*Seis personajes en búsqueda de autor*). El mismo año su poemario *Cautiva* se publicó por tercera vez y su exitoso documental *In jāneh siāh ast* (*La casa está negra*) recibió la consideración mundial y varios galardones, entre ellos el premio del Festival de Mannheim-Heidelberg. Como se esperaba de ella, Farrojjad otra vez fue pionera y la primera mujer iraní ganadora de este premio mundial. Pero ella no estaba en búsqueda de orgullo y este premio le parecía sin valor ya que solo intentaba disfrutar de lo que hacía²³⁵.

²³⁵ Después de recibir la espléndida bienvenida en el Festival, escribe a Golestan: «En el medio de todo tipo de gente siento tanta soledad, que mi garganta a veces quiere romperse a sollozos. Ese sentido de estar fuera del flujo me asfixia. Ojalá hubiera nacido en otro lugar, un lugar cerca de los movimientos fluidos y vivos. Lamento malgastar mi vida y mis talentos en un lugar lleno de muerte, humillación y futilidad, tan solo por el amor que siento por la tierra y el apego a los recuerdos...». Forugh Farrojjad, «De sus cartas a Ebrahim Golestan», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 60-65.

Para dirigir este documental, ella viajó a Tabriz²³⁶ con su equipo de tres personas y se alojó doce días ahí viviendo con los leprosos para producir una película sobre sus vidas. Según Golestan, en este documental la intención de Farrojjad era asimilar la situación del país a la colonia de leprosos; ella pretendía decir que la gente de Irán no se encontraba bien²³⁷. Su carácter humilde era de tal forma que atrajo la confianza de esa aislada colonia y hasta después de la película ellos le escribían cartas y la consideraban como su apoyo. Su alma era tan grande que aceptó la custodia de un niño de los leprosos llamado Reza y lo trajo a su casa y lo crio como su propio hijo hasta su muerte.

Siempre estaba activa y detestaba la inmovilización y el estancamiento, y nunca se sentaba callada y menos con las manos cruzadas; aun así, Farrojjad era el mayor crítico de sus obras y nunca se sentía satisfecha de sí misma. En una entrevista ha dicho:

Yo tengo treinta años y los treinta para una mujer es la edad de la excelencia, pero el contenido de mi poesía no tiene los treinta años. Es más joven. Esto es el mayor defecto en mi libro. Se debe vivir con conciencia y conocimiento. Yo estaba confundida. No tenía educación intelectual en base de un principio correcto. Consecuentemente estudié dispersada y viví fragmentada, y su resultado es esto, que me levanté tarde²³⁸.

En invierno de 1964, Forugh Farrojjad nació de nuevo en invierno, pero esta vez con su poemario *Nuevo nacimiento*²³⁹. Con este poemario la poeta rebelde y sentimental se convierte en una mujer madura y culta, libre de las pasiones fraudulentas poéticas y del Yo individual. Este cuaderno, como también afirma Shamisa, fue un acontecimiento inolvidable en la historia de la

²³⁶ Un estado en el noroeste de Irán.

²³⁷ Ebrahim Golestan, «Palabras de Ebrahim Golestan sobre Forugh Farrojjad: la muerte en la poesía de Forugh es la confirmación de la vida», *BBC*, 2017 <<http://titrhonar.ir>> [consulta: 20 enero 2018].

²³⁸ M. Azad T., «Entrevista con Farrojjad», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, p. 185-200.

²³⁹ Con respecto al poemario *Nuevo nacimiento* Farrojjad dice: «Hay algunos poemas que no debí publicarlos. Yo soy una juez cruel con respecto a mi trabajo. Solamente existen unos poemas que no sé por cual razón los adoro. Quizá por un cariño personal. Por ejemplo debí romper el poema “Viaje” y tirarlo a la basura o el poema “Aquellos días”, los dos primeros segmentos son muy débiles. Pienso que no tienen un ritmo natural y no coordinan con las siguientes estrofas. Y el poema “Hace sol” está completamente aislado. Solo tiene música y es sentimental... Las últimas cuatro líneas del poema “En las aguas verdes del verano” sobran... me encantan las Masnavis, tienen su ritmo natural y puro, pero no pueden ser mi camino... No estoy satisfecha con los dos últimos segmentos de “La frontera gloriosa”». M. Azad T., «Entrevista con Farrojjad», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 185-200.

poesía contemporánea y también en la historia de la literatura persa²⁴⁰.

Meses después, colaboró de nuevo con Golestan en su nueva película *Ješt o Āyneh* (*Arcilla y Espejo*) y luego viajó de nuevo a Europa. Ella manejaba muy bien el italiano y el alemán y balbuceaba el francés, pero aprendió el inglés de forma metódica y empezó a traducir textos y libros ingleses como *Saint Joan* (*La sagrada Jeanne*) de Bernard Shaw y *The colossus of Maroussi* *El coloso de Marussi* de Henry Miller a persa.

Farrojjad ya no solo era una poeta famosa en Irán, Behrouz y Asadi señalan que en Europa también la conocían muy bien, hasta la UNESCO decidió producir una película de 30 minutos sobre ella en 1965 para apreciar su arte y poesía, y también el cineasta Bernardo Bertolucci viajó a Irán para hacerle una entrevista y producir una película de 15 minutos sobre la vida de la poeta²⁴¹.

Otros países como Alemania, Suecia, Inglaterra y Francia pidieron su permiso para traducir y publicar sus obras; asimismo, los suecos la invitaron a su país para producir películas ahí y ella aceptó la propuesta. Todo lo expuesto muestra la reputación internacional de Farrojjad en todo el mundo.

Y no olvidemos que ella consiguió toda esta reputación, puesto y lugar antes de sus 32 años. Esto muestra su carácter valioso, su espíritu modesto y su alma talentosa que nunca se satisfacía de sí misma y solo quería aprender y experimentar. Era una mujer valiente, honrada y sincera que se levantó contra la sociedad patriarcal y no retrocedió en su intento, pese a que perdiera a su hijo y al amor de su vida. Los que la conocían de cerca dicen que era una persona noble y sincera y amigable y cariñosa. Tenía una visión insólita que se originaba en la verdad y una mezcla de bondad y verdad e inocencia.

La hermosa colección *Creamos en el comienzo de la estación fría* que es su última obra, se publicó después de su muerte con el esfuerzo de su hermana Pouran, y dejó asombrados a todos con su predicción:

¿De dónde vengo yo?

²⁴⁰ Sirous Shamisa, *Negāhi be Forugh Farrojjad* (*Una mirada a Forugh Farrojjad*), Tehran: Morvārid: 1992, p. 20.

²⁴¹ Behnam Behrouz y Mina Asadi, «Forugh vivió en la poesía, en el amor y en la soledad», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 582-590.

dije a mi madre: «ya se acabó»
dije: «siempre ocurre antes de lo que piensas
debemos mandar condolencias al periódico»...

(«Creamos en el comienzo de la estación fría», *CCHE*: 11)

Me alegro de que mi cabello se haya vuelto blanco y mi frente se haya arrugado y entre mis cejas se hayan sentado dos pliegues grandes en mi piel. Me alegro de no ser ya soñadora y fantasiosa. Ya cumpliré los treinta y dos años, aunque cumplir los treinta y dos significa que he vivido treinta y dos años de mi parte de vida y los he acabado. Pero en cambio, me encontré a mí misma²⁴².

Como predicó, “la verdad de esas dos jóvenes manos verdes se fundó bajo la persistente nevada” («Creamos en el comienzo de la estación fría», *CCHE*: 11). El 14 de febrero de 1967, en un día nevoso de invierno, a las cuatro de la tarde; y tras un accidente de coche se unió a “la eternidad y la verdad clara del sol” («Creamos en el comienzo de la estación fría», *CCHE*: 11). Según su hábito, conducía con mucha velocidad y no pudo controlar el coche, y para evitar el vehículo que venía en sentido contrario se desvió y se estrelló contra un muro.

Cuando estoy acelerada se me quita la oportunidad de pensar en el destino. Esta velocidad me supone como una respuesta a mi silencio y apagón interno, y me resulta un alivio. Cuando actúo con rapidez, no puedo pensar en nada y esto me encanta. Siento que una carga pesada de responsabilidad se quita de mis hombros...²⁴³.

Después de su muerte, como bien aclara Behrouz Jalali, comenzó una ola en la sociedad literaria, y los que la llamaban vulgar y la acusaban de impureza mostraron su otra cara y empezaron a elogiar y encarecer sus conductas y escribían textos inventados sobre su vida; a lo que no se dedicaron fue a su poesía y su arte²⁴⁴. Las palabras misteriosas y las leyendas de estos aparentes periodistas sobre la vida personal de Farrojjad mostraron una cara imaginaria de ella al

²⁴² Forugh Farrojjad, «De sus cartas a Ebrahim Golestan», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 60-65.

²⁴³ Forugh Farrojjad, «En otras tierras (sus memorias de viaje a Europa)», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 66-116.

²⁴⁴ Behrouz Jalali, *Yāvdāneh zistan, dar oy māndan* (*Vivir eterna, permanecer en lo alto*), (2ª ed.) Tehran: Morvārid, 1997, p. 21.

lector que no la conocía. Como en una comunidad iraní siempre la vida personal de un artista se queda en la sombra, entonces revelar los secretos ocultos de la vida de una poeta femenina para ellos era un obsequio que llenaba las bocas y aumentaba la venta de sus publicaciones: «Qué mundo tan extraño. Yo no me meto en los asuntos de nadie, y ser inofensiva y dócil hace que todos sientan curiosidad hacia mi vida...no sé cómo tratar a la gente. Yo soy una persona tímida...»²⁴⁵.

El pecado imperdonable de Farrojjad solo era componer poemas con claridad siendo franca y sincera. Tal vez en la historia literaria persa encontremos a mujeres poetas que hayan tenido tres esposos en vez de uno o hasta hayan tenido vidas ocultas, pero como guardaron su vida personal en la sombra, vivieron en paz sin ninguna herida y molestia. En una carta a su hermano Fereydoun, confiesa: «Aquí tú debes vivir entre personas que aplastaron y destruyeron toda mi vida. Ellos son nada, son nada, son nada...Estas personas hoy publican cien veces tu foto en sus revistas y mañana no tienen nada que hacer excepto hablar mal de ti en donde se sientan y escribir mal de ti en donde escriben...»²⁴⁶.

...huyo de esta gente que aparenta ser
confidente y sincera conmigo
pero en realidad, por su grado de bajeza
amarró doscientas artimañas a mi falda

De esta gente que apenas escuchó mi poesía
como flores aromáticas floreció en mi cara
pero al momento que se sentó en privacidad
me llamó demente deshonesto...

(«Aterrada», C: 7)

Y por último, para describir el carácter de ella me conformo con esta descripción sobre ella de parte de una amiga suya, Tousi Haeri:

²⁴⁵ F. Farrojjad, «Cartas a Golestan», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 60-65.

²⁴⁶ Forugh Farrojjad, «De sus cartas a Fereydoun Farrojjad», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 124-134.

Forugh fue la encarnación de la libertad y si podéis imaginar la máxima libertad y el máximo encierro en la prisión, Forugh fue eso mismo, y sus tentaciones también eran así. Ella es la persona más alegre y más triste que he conocido, si la alegría pasa de un camino, y la tristeza de otro, y finalmente estos dos se unen en un punto, ese punto es “Forugh”. Forugh era el punto de encuentro de alegría y tristeza²⁴⁷.

²⁴⁷ Tousi Haeri, «La imagen de Forugh en palabras de los demás», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 610-620.

3. ALEJANDRA PIZARNIK: LA POETA MALDITA

*Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis,
haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo,
rescatando cada frase con mis días y
con mis semanas, infundiéndole al poema
mi soplo a medida que cada letra de cada palabra
haya sido sacrificada en
las ceremonias del vivir.*

Alejandra Pizarnik («El deseo de la palabra», *IM*: 223)

Flora Alejandra Pizarnik (Puzharnik), conocida como Alejandra Pizarnik – la poeta maldita²⁴⁸ después de su muerte –, nació en Buenos Aires el veintinueve de abril de 1936, en una familia con raigambre ruso-judía. Sus padres habían partido a Argentina tras la Segunda Guerra mundial huyendo de Europa tras el holocausto, tres años antes, procedentes de Rovné en busca de una vida mejor y dejando atrás y para siempre tierra, familiares, costumbres, idioma y la propia naturaleza de su apellido. En Buenos Aires se dedicaron al comercio de la joyería pero la sombra del nazismo siempre era constante sobre los padres de ella, ya que todos los demás miembros de la familia de ambos fueron exterminados en el holocausto. De acuerdo con Carlos Torres, todos estos acontecimientos hacen pensar que “los sentimientos de exilio y extrañamiento” de la poeta provienen de estos elementos²⁴⁹. A raíz de este sentimiento de exilio, Pizarnik en 1955 escribe en su *Diario*:

Heredé de mis antepasados las ansias de huir. Dicen que mi sangre es europea. Yo siento que cada glóbulo procede de un punto distinto. De cada nación, de cada provincia, de cada isla,

²⁴⁸ El mito “Pizarnik poeta maldita” se imagina en el imaginario cultural a partir de su muerte, lo cual de acuerdo con Piña se debe a dos factores: «ante todo a su difusión cultural dentro del medio argentino, sobre todo por su entronque con la propuesta surrealista de convenir la vida en un acto poético; y en segundo término, a la impronta de absoluto que entrena, al fusionar un solo acto el ser y el hacer y anular así las contradicciones entre la experiencia cotidiana y las aspiraciones espirituales». Cristina Piña, *Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires: Planeta, 1991, p.33.

²⁴⁹ C. Torres G., «Alejandra Pizarnik»,

<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero28/alepizar.html> [consulta: 10 enero 2018].

golfo, accidente, archipiélago, oasis. De cada trozo de tierra o de mar han usurpado algo y así me formaron, condenándome a la eterna búsqueda de un lugar de origen... (D: 42).

Estudió la primaria en una escuela judía junto a su hermana Myriam, y ahí aprendió a leer y a escribir en yiddish y adquirió conocimientos sobre la historia y la religión del pueblo judío y sus tradiciones. Su origen extranjero, su carácter contradictorio y vulnerable y su personalidad propensa a la depresión, la condujeron durante gran parte de su vida a salas de consulta de los psiquiatras y le quitaron la oportunidad de disfrutar de su infancia y adolescencia²⁵⁰. Ella no tuvo una infancia normal, hasta la nombraban con cinco nombres: Buma, que es el sobrenombre yiddish para Flora y así la llamaban en su familia y en el íntimo círculo de amigas del colegio y de la infancia. Flora, su primer nombre con el cual la llamaban en la Escuela Normal mixta de Avellaneda. Blímele, nombre alemán con el que se designa a las flores y Sasha, con resonancias de la Eslovaquia paterna. Finalmente, eligió nombrarse a sí misma como Alejandra, nombre que utiliza a partir de la adolescencia y en su producción poética.

Asimismo, existe otro motivo que justifica la conducta extraña de Alejandra Pizarnik y es la presencia de su hermana mayor, Myriam. Ella vivió toda su infancia y adolescencia bajo la sombra de Myriam, la jovencita delgada y bonita, rubia y perfecta según el ideal materno, que poseía todas las cualidades que sus padres y la clase media argentina apreciaba. A diferencia de Alejandra, Myriam no tartamudeaba ni sufría de asma ni tenía problemas de acné, tampoco la tendencia a subir de peso. Las diferencias físicas entre ella y Myriam y las expectativas de sus padres, que esperaban que ella también diera una imagen como su hermana mayor, hacían que Alejandra se rebelara más ante lo que su familia y la sociedad esperaban de ella a través de su forma de comportarse y de vestirse. Cristina Piña afirma que la concepción social de la clase media en Argentina de aquellos tiempos no aceptaba la figura que mostraba Alejandra Pizarnik:

El imaginario social de la clase media argentina de entonces forjó un prototipo de adolescente asociado al recato, a la discreción, a la buena conducta, a la aplicación en los estudios, a una feminidad “concretada en vestidos de telas vaporosas para las fiestas de cumpleaños”, a un

²⁵⁰ En una entrada de su *Diario* escribe: «¡Maldito! ¡Todo me llega fuera de hora! Estoy segura que dentro de diez o quince años, mi madre va a querer que me psicoanalice 7 veces por semana. Pero ¡creo que ya voy a estar muerta!» (D: 66).

lenguaje educado y carente de groserías y malas palabras, a la habilidad para la cocina, así como otras habilidades como la costura y el llevar a cabo las tareas del hogar de la forma adecuada²⁵¹.

Myriam representaba todos los valores de la feminidad pero Alejandra había nacido con otra misión más allá de las simples expectativas sociales. A pesar de su asma, fumaba a escondidas, consumía anfetamina de forma excesiva para controlar su peso, utilizaba el lenguaje típico de los adolescentes y no mostraba la cara de un estudiante educado²⁵². Pero en la secundaria descubrió su inmenso talento en el campo de la literatura y la filosofía, y encontró un punto con el cual podía mostrar su inteligencia superior y exhibir su talento ante la familia y grupo de amigos. Desde entonces, comenzó a leer y componer poemas y se acercó más a las obras de poetas como Vallejo, Neruda, Mallarmé, Apollinaire y Rimbaud y al estilo del surrealismo, pero también encontró una buena excusa para cerrarse más en su cuarto y no presentarse en las juntas familiares. En una entrada de su *Diario* en 1960 escribe: «Nadie ha vivido tan aislada como yo desde hace unos años hasta el presente. Nadie ha hablado menos que yo. Nadie ha vivido más en el silencio y en la tristeza que yo. Y siempre la imagen de una habitación fea y mal iluminada» (*D*: 242).

A pesar de su conducta excéntrica, ella poseía un humor particular que desplegaba, que no sólo era compartido con quienes la rodearon sino llevado a algunos de sus textos en prosa, en los cuales mostró la capacidad transgresora del lenguaje. Ivonne Bordelois, amiga de Pizarnik en París y con la que posteriormente cruzó cartas, menciona su primera impresión al conocerla: «una muchacha vestida con exagerado y afectado desaliño, que hablaba en el lunfardo más feroz, salpicando su conversación con obscenidades truculentas o deliberadas palabrotas»²⁵³.

Por su gran ambición por la literatura, decidió ingresar en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en el año 1954. No obstante, sus expectativas académicas le hacían imposible permanecer en un solo sitio y las clases de la facultad no la satisfacían; ella

²⁵¹ C. Piña, *Alejandra Pizarnik*, p. 53.

²⁵² Ella misma comparándose con otra mujeres confiesa que: «Las miro o mejor dicho no las miro porque yo cuando camino no miro nada ni a nadie, sino que las intuyo o las veo de alguna manera, y sólo yo sé cuánto y cómo me fascinan los rostros bellos, y qué culpable me siento, inexplicablemente, de andar con mi ropa vieja, toda yo desarreglada, despeinada, triste, asexuada, cargada de libros, con mi expresión tensa, dolorida, neurótica, oscura, y mi ropa ambigua, mis zapatos polvorientos, en medio de mujeres como flores, como luces, como ángeles». Alejandra Pizarnik, *Dos letras*, Barcelona: March Editores, 2003, p. 164.

²⁵³ Iris Bordelois, *Correspondencia Pizarnik*, Buenos Aires: Seix Barral, 1998, p. 14.

prefería quedarse en su cuarto a escribir y leer libros de su gusto y, por esta razón, no terminó sus estudios y abandonó la universidad tres años después: «Creo que no seguiré estudiando en la facultad. La vida es muy corta para sacrificar cinco años estudiando entre llanto y sacrificios. Jamás podré adaptarme a los programas de estudio. Jamás podré adaptarme a método alguno» (D: 256).

En 1955, a los diecinueve años, publicó su primer libro titulado *La tierra más ajena*²⁵⁴ y posteriormente, *Un signo en la sombra*²⁵⁵, que según Cristina Piña, «toda una sección de este último, está compuesta por poemas amorosos, signados por la experiencia de la separación y la no correspondencia que revelan una conciencia dolorida y trágica de la experiencia amorosa, a la cual se la vive no ya como plenitud de encuentro, sino como angustia y pérdida»²⁵⁶. Luego tomó clases de pintura con el pintor argentino Juan Batlle Planas, integrante del movimiento surrealista. De hecho, para ella, armar un poema era como pintar un cuadro, tal como lo señala Josefa Fuentes Gómez:

Se recupera aquí la cuestión de la identidad surgida entre la forma poética y la pictórica [...] y que adquiere una extrema importancia en el método de trabajo pizarnikiano. Al recurrir Alejandra Pizarnik a la pintura, más concretamente al dibujo, se interpreta que en el empleo de este recurso encuentra la posibilidad de aludir en silencio a las imágenes de sus sombras interiores²⁵⁷.

Dos años más tarde, salió su segundo poemario *La última inocencia*, dedicado a su psicoanalista León Ostrov, y le siguió *Las aventuras perdidas* en 1958. Estos dos poemarios junto a *La tierra más ajena*, pueden formar una trilogía por su temática y marcan su primer ciclo como escritora nacional. Además de su obra literaria, Alejandra Pizarnik trabajó como traductora en

²⁵⁴ Pizarnik, madura, rechazaba y no reconocía este poemario dentro de sus obras literarias; muestra de esto es la carta que ella escribe dirigido a Antonio Beneyto (fechada en Buenos Aires, a 16 de agosto de 1972), en razón a la antología que iba a publicar el editor en Barcelona: «No figuran textos de mi primer libro (*La tierra más ajena*, Ediciones Botella al Mar, Buenos Aires, 1955). La causa: reniego de ese libro». Alejandra Pizarnik, *El deseo de la palabra*, Barcelona: Barral Editores (Ocnos), 1975, p. 254.

²⁵⁵ El libro *La tierra más ajena* se estructura en dos partes: la primera carece de título y se compone de veintidós poemas, la mayoría breves, y con referencias literarias de sus lecturas en los paratextos; y la segunda parte con el título *Un signo en tu sombra* consta de seis poemas.

²⁵⁶ C. Piña, *Alejandra Pizarnik*, p. 271.

²⁵⁷ Josefa Fuentes Gómez, «El surrealismo en Alejandra Pizarnik», *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, Ediciones Universidad de Murcia, 2006 <<https://www.um.es/tonosdigital/znum12/secciones/Estudios%20K-Alejandra%20Pizarnik.htm>> [consulta: 4 enero 2018].

colaboración con su profesor Juan Jacobo Bajarlía²⁵⁸, a mediados de estos años. Este trabajo consistía en las traducciones de textos de los grandes autores surrealistas europeos, como Paul Éluard y André Breton.

En 1960 decidió viajar a París y se instaló en la casa de unos familiares, pero con el paso del tiempo no se sintió cómoda y decidió independizarse para alcanzar el objetivo poético que le había hecho viajar a esa ciudad, y hallar un espacio solitario para llevar a cabo la escritura en prosa que siempre deseaba realizar. A pesar de que su padre la mantenía todavía económicamente, empezó a trabajar en la revista *Cuadernos* y algunas editoriales francesas, y colaboró con distintas revistas y diarios escribiendo críticas y artículos literarios. Como manejaba muy bien el idioma francés²⁵⁹, tradujo las obras de los autores Antonin Artaud, Henri Michaux, Aimé Césaire, Yves Bonnefoy y Marguerite Duras, a español²⁶⁰. Así mismo, escribió algunos poemas en esta lengua que fueron publicados en París en 1961.

Se puede decir que el viaje a París fue un refugio literario y emocional y el punto de reflexión poética de la vida de Alejandra Pizarnik²⁶¹. Ahí entabló amistad con Julio Cortázar, Octavio Paz y Rosa Chacel, entre otros. También, estudió historia de la religión y literatura francesa en la Sorbona. En 1962, publicó su cuarto poemario *Árbol de Diana*, cuyo prólogo fue

²⁵⁸ Según Bajarlía: «En Alejandra las reacciones se generaban sorpresivamente. Ella era obsesiva e inestable. [...] Se elevaba o caía tan fácilmente como abríamos un libro para pasar de un tema a otro. Con Alejandra todo se volvía paradójico. [...] Adoptó mi estudio como su propia casa. Aquí mateábamos y hablábamos de literatura. Mi estudio era como su cuartel general. Cuando tenía que ausentarse o recordarme algo, tomaba cualquier papelito y me dejaba unas líneas escritas a máquina. Firmaba con la palabra Buma (flor, en yiddish) o Blímele (florcita) porque así la llamaban en su casa». J. J. Bajarlía, *Anatomía de un recuerdo*, pp. 19-20

²⁵⁹ Con respecto a su dominio de la lengua francesa, Bordelois dice: «Así, entre el temor, el silencio y la fascinación, empecé entonces a desmadejar con Alejandra el tapiz de la literatura francesa – que conocía con una originalidad y una autoridad indiscutible, desde Christine de Pisan y Rutebeuf hasta Mallarmé y Pierre Jean-Jouve. Sus lecturas eran zambullidas implacables – poseía, además, una memoria impecable y un estado de alerta permanente en cuanto a las ediciones desconfiables y rescataba de los textos aquella chispa que la erudición y la pedantería de los profesores de la Sorbonne solían amortiguar o sofocar. Al lado de ella, era necesario primero des-leer para luego releer en su intención primigenia a esos clásicos tantas veces ignorados – como Baudelaire o Verlaine –». I. Bordelois, *Correspondencia Pizarnik*, p. 17.

²⁶⁰ En 1965 se vincula con el grupo *Sur* y es en esta revista donde empieza a traducir algunos de los autores admirados: Yves Bonnefoy y Antonin Artaud.

²⁶¹ En las cartas enviadas al periodista Antonio Requeni expresa la maravilla que supuso para ella estar en la capital francesa: «¿Y qué puedo decirte de París que ya no sepas? Estoy enamorada de esta ciudad y de las callecitas que dicen, que cantan. No hago más que caminar y ver y aprender a ver». Alejandra Pizarnik, *nueva correspondencia*, Ivonne Bordelois y Cristina Piña eds., Buenos Aires: Alfaguara, 2014, p. 61.

escrito por Octavio Paz. Este libro se considera la mejor obra poética de Pizarnik y desde aquí comienza la segunda etapa de su vida poética.

Después de residir cuatro años en París decide regresar a Buenos Aires y, posteriormente, sale su famoso poemario *Los trabajos y las noches*²⁶², en 1965. Este libro definitivamente muestra la madurez literaria de Alejandra Pizarnik y también, como destaca Torres, «hace de su muerte una verdadera posibilidad, pues este libro es la puerta de entrada a la búsqueda de un más allá poético donde poner la cota superior a su propia poesía»²⁶³. En el mismo año, recibe el premio Municipal de Poesía y con *La extracción de la piedra de locura* en 1968 y *El infierno Musical* en 1971, pone pie en un camino hacia la soledad absoluta y la fragmentación total²⁶⁴. Un deslizarse lento, como dice Carlos Torres, «entre sutiles imágenes de sombra y un llegar a la puerta donde nos sorprende una construcción delicada de palabras al borde de la oscuridad, casi en el absurdo»²⁶⁵.

En el año 1969 recibió la beca Guggenheim en Artes para América Latina y la Caribe, con la que pudo viajar a Nueva York y el mismo año, publicó su libro *Nombres y figuras*²⁶⁶ y su obra teatral, *Poseídos entre lilas*, que según Patricia Venti, «es una crítica irónica a la incomunicación, la soledad del individuo, una realidad traducida a pesadilla, y una disquisición sobre la muerte»²⁶⁷. Lamentablemente, la vida en Estados Unidos atemorizó a Pizarnik y con la idea anterior de que “en París escribirá con más libertad” se fuga a Francia para vivir lo experimentado en su estancia previa, pero París tampoco es lo que era – una serie de huelgas de trabajadores y revueltas estudiantiles sacudieron Francia –; entonces regresa a Buenos Aires frustrada.

²⁶² Según Aira, *Los trabajos y las noches* hasta el momento de ir a la imprenta se llamaba *Visiones y silencios*. C. Aira, *Alejandra Pizarnik*, p. 56.

²⁶³ C. Torres, «Alejandra Pizarnik», <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero28/alepizar.html>> [consulta: 10 enero 2018].

²⁶⁴ Según Patricia Venti: «Dentro del marco de desconfianza hacia la curación, Alejandra desea realizar un autorretrato de su psique a través de un poemario heterodoxo y compuesto por textos breves en prosa donde se intercalan varias voces, a la manera del coro griego [...] El Yo pizarnikiano tiene consciencia de su fractura y su imposibilidad de recuperar la Unidad Originaria». Patricia Venti García, *La escritura invisible: el discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*, Barcelona: Anthropos, 2009, p. 21.

²⁶⁵ C. Torres, «Alejandra Pizarnik», <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero28/alepizar.html>> [consulta: 10 enero 2018].

²⁶⁶ Escrito entre 1968 y 1969 – según la datación de la misma Alejandra –, luego del reunirá con otros posteriores, configurando su último libro *El infierno musical*. C. Piña, *Alejandra Pizarnik*, p. 178.

²⁶⁷ P. Venti G., *La escritura invisible*, p. 113.

Pocas semanas después, la poeta escribió la obra de teatro *Los perturbados entre lilas*²⁶⁸ y dos años más tarde, en 1971, le concedieron la beca Fulbright y también salió su poemario *Los pequeños cantos*. En ese mismo año, el deseo de toda su vida literaria se convirtió en realidad y, finalmente, publicó su relato²⁶⁹, *La condesa sangrienta*, que se había publicado por primera vez en la revista *Diálogos* y en *Testigo*, en 1966. Este libro es un relato con una estructura narrativa sobre la condesa Erzsébet Báthory²⁷⁰ inspirado en la escritora surrealista Valentine Penrose y su obra *La Comtesse Sanglante* (1957). La obra es un poema fragmentado en el que se narran escenas de muerte y tortura, todas ellas inmersas en un velo de horror y belleza macabra.

No podemos hablar de Alejandra Pizarnik y olvidarnos de su diario personal, que nos revela todos los secretos de su personalidad desordenada y disconforme. Un diario de casi mil páginas que ella misma conservó durante su vida e intervino hasta el último momento, generando fragmentos de sus diarios que publicó en vida en importantes revistas de la época, a veces como “fragmentos de un diario” y otras veces como textos del más puro estilo pizarnikiano. Su obra *Diarios* fue publicada en el año 2003 y reeditado por Ana Becciu en 2013; está formada por anotaciones de su vida que abarcan desde 1960 a 1971. En esta obra, Pizarnik expresaba todo y registraba, entre otras cosas, cuánto deseaba relacionarse en el campo artístico, pero también expresaba sus amores y pasiones secretas, sus pesadillas y complejos: «A veces me gustaría registrarme por escrito en cuerpo y alma: dar cuenta de mi respiración, de mi tos, de mi cansancio, pero de una manera alarmantemente exacta, que se me oiga respirar, toser, llorar, si pudiera llorar» (*D*: 318).

²⁶⁸ «Obra teatral aparecida póstumamente bajo el nombre de “Los perturbados entre las lilas”, en *Textos de sombra y otros poemas* (1982), y transformado luego en el poema “Los perturbados entre las lilas” aparecido, en *El infierno musical*, depurado del ruido de las múltiples voces del texto dramático y de su lenguaje grotesco». Paulina Daza D., «Alejandra Pizarnik: Poesía, prosa, humor y otros misterios», *Atenea*, vol. 2, 514 (2016), pp. 207-225

²⁶⁹ Pizarnik deseaba escribir un relato y lo confiesa constantemente en su *Diario*: «Excitación enorme en cuanto imagino el ritmo de la novela que quisiera escribir. Que quisiera escribir en un día. Y no obstante, tiene que ser escrita hoja por hoja, palabra por palabra. Mi relato “Palabras” es una introducción a esa novela. Lo que me detiene miserablemente es creer que no conozco la prosa en español. Hace como diez años que me detiene esta sensación de ignorancia de la prosa en español» (*D*: 480).

²⁷⁰ La condesa Erzsébet Báthory (1560-1614) fue una aristócrata húngara. Es famosa por haber sido acusada y condenada debido al asesinato de centenares de niñas, en cuya sangre se bañaba para impedir que su piel envejeciese con el paso de los años. Estos crímenes motivados por la obsesión de la condesa por la belleza, le valieron a Erzsébet Báthory el sobrenombre de “La condesa sangrienta”.

Como se mencionó, Alejandra Pizarnik, a pesar de su corta vida ha dejado un vasto legado de obras de diversos géneros literarios. Según su *Diario*, ella leía cuatro o cinco libros diariamente y escribía un poema cada noche. Sin tener en cuenta su vida se olvidó totalmente de sí misma y se dedicó en cuerpo y alma a la literatura. La fusión entre vida y poesía alentó las crisis depresivas y los problemas de ansiedad que poseía. Cristina Piña destaca el comentario de Ana Calabrese, amiga de Pizarnik, expresando que el mundo literario de la época es en parte responsable de la muerte de Alejandra Pizarnik, “por fomentarle y festejarle el papel de *enfant terrible* que ella interpretaba”²⁷¹. Ese ambiente fue el que no la dejó salir de su personaje, olvidándose de la persona que había detrás. Ella nunca se sentía satisfecha de sí misma literariamente y no lograba alcanzar los objetivos que se definía diariamente. En consecuencia, la desilusión con su propia obra causaba que se deprimiera cada vez más y el deseo y la imagen del suicidio, que nunca la abandonaban, se fortalecieron aún más en su mente: «Mis poemas de ahora están muertos. Siento que nada vibra dentro de mí. Hay una herida y esto es todo. Pero se cumple en un lugar donde el lenguaje no parece necesario» (*D*: 609).

Debido a su enfermedad mental y la depresión aguda que acarreaaba tras su regreso a Buenos Aires, y después de dos intentos de suicidio, finalmente, durante la madrugada del 25 de septiembre de 1972, Alejandra Pizarnik decidió poner fin a su vida, en la tierra que nunca sintió como propia, durante los días que había salido con permiso del hospital psiquiátrico en que se encontraba internada: «Yo tengo miedo de morirme en la Argentina. Ya sé que nací en la Arg[entina] pero cuando pienso que puedo llegar a morir aquí me muero de miedo» (*D*: 573). Los últimos versos que fueron encontrados en el pizarrón de su recámara fueron testigos de la muerte de una grandiosa poeta que hasta el último momento de su vida mostró su profundo compromiso literario:

no quiero ir
nada más
que hasta el fondo²⁷²

²⁷¹ C. Piña, *Alejandra Pizarnik*, p. 123.

²⁷² Cristina Piña, *Alejandra Pizarnik. Una biografía*, Buenos Aires: Corregidor, 2005, p. 200.

Después de su muerte, y dentro de casi tres décadas, empezaron a aparecer constantemente sus obras no conocidas, como su *Diario*. Porque después de su muerte, sus papeles fueron depositados por Aurora Bernárdez para ser publicados, pero con la llegada de la dictadura militar argentina en 1976, la difusión de las obras quedó incompleta. Luego alguien llevó los papeles de Pizarnik a Europa y Julio Cortázar los rescató²⁷³, y con la anuencia de la familia – porque son los herederos – se vendieron a la Universidad de Princeton y ahí están todos juntos como “Papeles Pizarnik”²⁷⁴. Sus últimos poemas fueron publicados como *Textos de Sombra y últimos poemas* en 1982²⁷⁵, y en 2001 sus poemas fueron editados por Ana Becciu y publicados como *Poesía completa* de Alejandra Pizarnik²⁷⁶.

En Argentina, desde 1995 aproximadamente, surgieron diversas aproximaciones críticas y producciones poéticas en homenaje a su vida y obra por parte de escritores muy cercanos a su círculo²⁷⁷, y posteriormente, el “Corpus Pizarnik” se ha ampliado en los últimos años y la ampliación del corpus ha permitido la difusión de su obra a nivel internacional²⁷⁸. Así mismo, un

²⁷³ Cortázar habló con quien los había llevado, entonces los tomó para depositarlos en alguna universidad. Se había pensado originariamente en la Fundación Guggenheim porque Alejandra había tenido la beca Guggenheim, pero Cortázar se murió antes de poder depositarlos, entonces quedaron en manos de quien dejó como albacea, su ex mujer Aurora Bernárdez.

²⁷⁴ Está el diario completo, la prosa inédita, y hay una serie de textos en prosa y un montón de material de Pizarnik.

²⁷⁵ Bajo este título *Textos de Sombra* se incluyen ocho textos hallados en los apartados «Inéditos y Acabados» de una carpeta, en una libreta, y hojitas sueltas, bajo “Sombra” o “Textos de Sombra”. Estos manuscritos permiten suponer que AP pensaba en un libro único con ese título y un personaje, Sombra. Una nota de 1972 en otra libreta menciona Sombra, Casa de Citas y Sala 18 como textos separados sobre los que trabajaba. Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, p. 323.

²⁷⁶ Además de sus grandiosas obras, Bordelois comenta que: «siempre le llamaba la atención el que entre las muchas semblanzas y entrevistas publicadas en torno a Alejandra no se haya hablado nunca – salvo en una rápida referencia de Rodolfo Alonso – de la extraordinaria voz de Alejandra y de su aún más extraordinaria dicción. Alejandra hablaba literalmente desde el otro lado del lenguaje, y en cada lenguaje, incluyendo el español y sobre todo en español, se le escuchaba en una suerte de esquizofrenia alucinante. Por un lado entrecortaba imprevisiblemente sus palabras: “paraque-ve-aselpo-e-ma” produciendo un cierto hipnotismo, semejante al que inspira el mirar viejas fotos donde reconocemos rasgos, sí, pero de modos tan inesperados como oblicuos. Asistir a su conversación era viajar en un tren en que cada vagón corría a distinta velocidad, con ventanas titilando arbitrariamente, y una locomotora oscura e inexplicable arrastrando todo como un silencioso y nocturno huracán. Sus vocales eran lentas y tambaleantes y el todo, irremisiblemente extranjero». I. Bordelois, *Correspondencia Pizarnik*, prólogo.

²⁷⁷ Tal es el caso de César Aira, Ana Becciu, Ana Nuño, Olga Orozco, Julio Cortázar, Martha I. Moya, Raúl Gustavo Aguirre y Silvina Ocampo.

²⁷⁸ Cristina Piña es crítica literaria de las obras de Alejandra Pizarnik y es la única que ha hecho una biografía completa sobre ella hasta ahora. Piña entrevistó a 36 amigos de Pizarnik, dentro de ellos sus amigos muy cercanos Requeni, Rubén Vela, Ivonne Bordelois. Después de ella, autores relacionados con el surrealismo, como César Aira en Argentina hicieron muchas investigaciones sobre sus obras.

documental de cuatro capítulos llamado *Memoria Iluminada*, fue escrito y dirigido por Virna Molina y Ernesto Ardito sobre la vida de la poeta y fue exhibido en Canal Encuentro en el año 2011, en memoria de ella. Pero cabe señalar que no sólo los lectores, sino incluso la crítica, como indica David Foster, ha sido atraída más «por el mito del “personaje alejandrino”²⁷⁹ en tanto emblema del poeta como un individuo marginal de la sociedad, que por su poesía en sí»²⁸⁰.

Alejandra Pizarnik se ha convertido en un mito en Argentina después de su trágica muerte, como apunta José Miguel Oviedo en su libro *Historia de la literatura hispanoamericana*:

Tras su trágica y temprana muerte, la torturada poesía de la argentina Alejandra Pizarnik se convirtió en un mito, en el santo y seña de una forma extrema e intransigente de entender la poesía: vanguardia, feminismo, homosexualismo, creación como destrucción, búsqueda sin límites. Como su obra está marcada por una constante premonición de la muerte, que ella alcanzaría por mano propia, vida y creación aparecen bajo un signo de morbosa (casi erótica) contemplación del fin²⁸¹.

Sea como fuere, Alejandra Pizarnik continúa siendo una de las poetas argentinas más comentadas de los últimos cincuenta años, como también afirma Fitch: «Su muerte no inició su ascenso a la popularidad, pero contribuyó a hacer de ella una figura mítica en el reino literario de la Argentina debido en su mayor parte precisamente a su inusual tratamiento del erotismo femenino»²⁸².

Como le decía siempre Olga Orozco, que “en el fondo de todo hay un jardín”, Pizarnik finalmente encontró su propio jardín; aquel jardín encantado que toda la vida buscó. Esta búsqueda del poema como única realidad, existencia hecha real sólo por la poesía, llega a destruirla. Julio Cortázar resume bien el precio de esta búsqueda en el poema que dedica a la muerte de Alejandra Pizarnik²⁸³:

²⁷⁹ Denominado así por César Aira. C. Aira, *Alejandra Pizarnik*, p. 13.

²⁸⁰ David Foster, *Gay and Lesbian Themes in Latin American Literature*, Austin: Texas University, 1991, p. 98.

²⁸¹ José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana, de Borges al presente*, tomo. 4, Madrid: Alianza, 2001, p. 424.

²⁸² Melisa A. Fitch, *Side Dishes: Latin American Women, Sex, and Cultural Production*, New Jersey: Rutgers University press, 1964. p. 23.

²⁸³ Este poema «Alejandra» de Cortázar fue publicado en la revista *Desquicio*, en el otoño de 1972, en París.

Puesto que hades no existe, seguramente estas allá,
último hotel, último sueño
pasajera obstinada de la ausencia
Sin equipajes ni papeles,
Dando por óbolo un cuaderno
o un lápiz de color.
– Acéptalos barquer: nadie pagó más caro
el ingreso a los grandes Transparentes,
al jardín donde Alicia la esperaba.

4. CONCLUSIONES: CARACTERÍSTICAS Y CONTEXTO SOCIAL Y LITERARIO DE LAS POETAS

Alejandra Pizarnik y Forugh Farrojjad. Dos poetas influyentes en la literatura contemporánea de su país. Ambas rompieron con las normas expresivas tradicionales y fueron grandes exponentes de la literatura vanguardista. Ambas introdujeron su vida en la poesía a su manera. La poesía de las dos se entiende a través de su biografía y también se justifica su vida y su muerte mediante su poesía. Pizarnik se replegó sobre las capas más íntimas de su conciencia y Farrojjad evolucionó hacia un mayor compromiso social. Aunque ambas vivían en situaciones geográficas y sociales tan distintas y alejadas, a primera vista nos encontramos con dos poetas sensibles de una profunda mirada y sensibilidad femenina, que han dejado una huella en sus poemas.

Las dos sufrieron de una infancia complicada y dolorosa. Por el comportamiento incorrecto de sus padres – la conducta de la madre de Pizarnik y del padre de Farrojjad – la salud emocional y afectiva de ambas fue perjudicada; muestra de esto se manifiesta en sus caracteres insociables y aislados y, posteriormente, en sus personalidades deprimidas. Escribe Pizarnik en su diario: «Ahora sé, ahora conozco la soledad de mi infancia. Como si hubiera nacido del aire, como si hubiera quedado huérfana el día de mi nacimiento. Por eso mis padres me son extraños. Y todavía exigen de mí. Ellos, que nada han sido para mí» (*D*: 147).

Las dos heridas por amor, una sufre por el alejamiento de su hijo y la otra por su condición de extranjera. Una se casa contra la voluntad de su familia y se divorcia enseguida porque descubre que el matrimonio la aparta de su desarrollo social, y la otra, no se casa por enfrentarse a su familia y las tradiciones. Las dos víctimas de un voluntario destierro, por la asfixia social y política que rodeaba a sus países. Debido a la falta de una interacción familiar adecuada y ambas afectadas por un ambiente inapropiado, el deseo de aislamiento crece en el alma de las poetas. En una carta a su hermano, Farrojjad lo confirma: «no olvides que en Teherán debes construir un muro a tu alrededor y vivir solo dentro de él y sentir la soledad. Yo hace años que lo hago...»²⁸⁴.

²⁸⁴ F. Farrojjad, «De sus cartas a Fereydoun Farrojjad», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 124-134.

Así mismo, la muerte se presenta como tema no solo en la poesía de las poetas, sino, también en sus vidas. Los intentos de suicidio muestran el desagrado de ambas por su situación personal y social. Farrojjad se salva y luego muere en un accidente de coche pero Pizarnik logra acabar con su vida.

Durante la vida – también posteriormente – fueron leídas y criticadas por una elite de intelectuales y críticos, sin embargo, recibieron distintas reacciones literarias. En el caso de Pizarnik, su arte y talento literario fueron apreciados durante su vida – no de igual manera que los poetas varones –, hasta le concedieron dos becas y un premio municipal, pero después de su voluntaria muerte y con la publicación de su *Diario*, la atención de los críticos se centró más en la vida personal de ella y la juzgaron teniendo en cuenta sus hábitos insólitos y, en consecuencia, la clasificaron entre los poetas malditos. En relación a Farrojjad, la investigación realizada muestra que la mayoría de los críticos no valoraron su estilo poético ni su personalidad durante su vida a causa de su conducta insociable e indócil, a pesar de que ella había recibido la atención del público en el extranjero. Pero luego de su trágica muerte, al observar la admiración social alrededor de ella, se unieron a la corriente y empezaron a apreciar su carácter y arte exageradamente. De hecho, ella no recibió la atención y admiración de la sociedad literaria durante su vida en comparación con Pizarnik.

Hemos desarrollado hasta aquí una breve presentación biográfica de las poetas objeto de investigación de este estudio en los cuales se puede observar una vinculación entre Farrojjad y Pizarnik, tanto en lo temático como en lo estilístico, y el afán que ambas poetas compartían por la ruptura y la innovación. Ambas estaban descontentas respecto a lo que hacían y trataban de crear nuevas formas y buscaban un estilo diferente en la evolución del pensamiento; y las dos consiguieron finalmente desarrollar su punto de vista poético y alcanzaron el cenit del conocimiento y, en consecuencia, un puesto insuperable en el campo literario de sus países.

III

CONTEXTO LITERARIO: POESÍA Y CONOCIMIENTO

Quiero hacer cosas con palabras
por ejemplo, construir un vaso de vidrio
y una imagen clara como el agua
que atravesase su forma devota
Quiero beber su espectro luminoso
en el gastado hilo del día
Deseo sentir el recorrido absorto
de la transparencia en mi garganta
y verificar en silencio
que las ideas descienden líquidas
y es imposible retener su caudal
con solo mi pensamiento

Jorge H. Cadavid

1. INTRODUCCIÓN

La creación lingüística es uno de los medios más importantes para expresar los conceptos y se ha empleado en el campo de la comunicación, en forma de lenguaje particular, en las obras literarias de las naciones, desde la antigüedad²⁸⁵. Debido a la profunda conexión entre el hombre y el mundo, la aplicación de varios términos y sus combinaciones, en particular palabras y combinaciones creadas por el poeta, han permitido a los literatos y a los mismos poetas, beneficiarse de las capacidades en los diferentes niveles del lenguaje poético y de creación lingüística.

Alejandra Pizarnik y Forugh Farrojjad van en búsqueda de la esencia de la poesía; allí donde sea posible unir realidad y vida. Desde los primeros libros, se evidencia el deseo de encontrar la palabra exacta, el poder trascender el lenguaje, de ir más allá de lo aparente. Pizarnik elige el silencio para decirlo todo, a su vez, en otras tierras y culturas, otra poeta valiente rompe el silencio para convertirse en la voz de la sociedad femenina de su país. Desde el principio de la publicación de su primer poemario en 1952 hasta el final de su vida de 32 años en 1967, Forugh Farrojjad, compuso poemas con su propio lenguaje y elementos. Este rápido progreso y transformación fundamental que ella logró alcanzar en muy poco tiempo, es una característica importante de su trabajo. De acuerdo con Ashouri, lo que es muy inmaduro y juvenil en sus primeras obras, en las últimas se expresa muy complejo y simbólico; y esto es el signo de la génesis y sofisticación de su cosmovisión²⁸⁶.

Farrojjad esta ante los seguidores más célebres de Nimáen la poesía contemporánea persa, asegura Movahed; representa la nueva poesía social en términos de un lenguaje que es más suave y refinado que el lenguaje de su maestro, Nima²⁸⁷. Ella es una poeta conceptualista que sigue los puntos de vista de él, pero se preocupa más por las complejidades de la sociedad contemporánea,

²⁸⁵ Soraya Ali-Mohammadzadeh, *Āfarineš-e zabāni dar Āšār-e chahār šāe'r-e moāser (La creación lingüística en la poesía de los cuatro poetas contemporáneos)*, tesis de maestría, Islamic Azad University, Eslamshahr, Iran, 2014, p. 10.

²⁸⁶ Daryoush Ashouri, «Conversación», en Naser Hariri (dir.), *Honar va Adabiāt-e emruz (El arte y la literatura de hoy)*, 1ª (ed.), Tehran: Bābol, 1987, p. 99.

²⁸⁷ Zia'eddin Movahed, *Diruz va emruz-e še'r-e fārsi (Ayer y hoy de la poesía persa)*, Tehran: Hermes, 2012, p. 125.

y esta insistencia en expresar los dolores sociales ha agravado en cierto modo algunos de sus poemas.

La poesía de Farrojjad se puede dividir en dos períodos distintos: 1. Un período bajo la influencia del romanticismo que incluye los primeros tres poemarios. 2. El período posterior al *Nuevo nacimiento*, que diverge del romanticismo y la atmósfera de las emociones apasionadas y extremas, y se acerca a la escuela del simbolismo, y al mismo tiempo se acerca al realismo. El único elemento que no cambia en su poesía desde el primer poemario hasta el último es la conquista de la imaginación y el sentimiento, y de este modo, el mundo interno de la poeta transmite el contenido poético y el tema de sus obras. Farrojjad fue líder de un tipo de rebelión y protesta, y expresó su objeción en sus obras en diferentes formas. Ella después de familiarizarse más con la poesía nimaica llegó a un lenguaje propio que la hizo eterna en la poesía contemporánea persa. Un lenguaje que como destaca Shamisa, está lleno de desviaciones significativas, especialmente, metáforas y símbolos creativos y únicos²⁸⁸.

Tenemos entendido que el factor más importante que distingue las imágenes poéticas de hoy de las del pasado es el símbolo. Farrojjad avanza de la denotación hacia un estado connotativo, y como resultado, este lenguaje poético, la ha llevado a la sustitución de componentes objetivos por los componentes mentales del símbolo, como afirman Mohseni y Mohammadian²⁸⁹. Las imágenes que ella representa en su poesía provienen de sus mismas experiencias de la vida. Ella es una poeta moderna y renovadora. La expresión honesta de sus experiencias y emociones la ha transformado en una poeta entrañable; esta sinceridad y proximidad que se mezcla profundamente con su sexualidad, la ha convertido en una poetisa con todas las características femeninas.

Su habilidad para llevar al lector al espíritu y a los sentimientos femeninos es indiscutible. Expresiones específicas y sutiles y a veces maternas, hacen que el lector, que no sea mujer, sin darse cuenta contemple los espíritus y las emociones de las mujeres; y como dice Shamlou, esta característica en ella es exclusiva de ella misma: «Forugh es tan mujer que nunca me he atrevido a leer sus poemas en voz alta y cuando lo hago, me parece que me he vestido con prenda de mujer,

²⁸⁸ S. Shamisa, *Una mirada a Farrojjad*, p. 226.

²⁸⁹ Morteza Mohseni y Hasan Mohammadian, «Los símbolos inventados en la poesía de Forugh Farrojjad», *Congreso de Investigaciones de la Lengua y Literatura Persa*, 8 (2015), pp. 1881-1899.

y cuando lo leo en mi mente, escucho su poema con una voz femenina»²⁹⁰. Farrojjad no jugó con las palabras y siempre se mantuvo alejada de las rituales poéticas, porque su poesía es la poesía del concepto y no un medio para la exhibición poética.

Igual que Farrojjad, podemos decir que la poética de Pizarnik también se clasifica en distintas etapas: 1. Desde sus comienzos literarios (1955-58), en que leía a los simbolistas franceses como Rimbaud y románticos alemanes como Hölderlin, y el fruto de este estudio se resume en sus tres primeros poemarios. 2. La segunda etapa o mejor dicho su madurez como poeta (1960-1964), donde alcanza su propia voz poética se consolidó en Francia al entablar amistad con autores como Julio Cortázar y dando inicio a su núcleo de influencias; *Árbol de Diana* y posteriormente *Los trabajos y las noches* son el resultado de su desarrollo mental en este periodo y configuran una estética singular. 3. El periodo de post madurez (después de 1968), con la publicación de *La extracción de la piedra de locura*, y después *El infierno musical* en las que late un fuerte influjo surrealista de Artaud, y forjado a base de prosas extensas, donde la poeta comienza a destruir el lenguaje que había alcanzado en *Los trabajos y las noches*.

Como destaca Zonana, «se suele inscribir a Alejandra Pizarnik en la difusa corriente del surrealismo argentino, aunque no se la considere una representante ortodoxa del movimiento»²⁹¹. En Argentina, durante los años cuarenta y principios de los cincuenta, se habían perfilado por entero las grandes corrientes poéticas del postperonismo. Entre ellas figuraba la vanguardia donde Pizarnik se formó y se desarrolló. Sin embargo, y como aclara Patricia Venti: «su entrada en escena no implica necesariamente que se la pueda adscribir en esta corriente, y no existe un consenso por parte de los críticos a la hora de adscribirla a un movimiento determinado dentro de su generación»²⁹².

A su vez, Jorge Dubatti indica que una lectura considerada de los símbolos básicos de su imaginación y de las bases estructuradas de su poética, muestra que el mundo literario de la poeta está profundamente arraigado en “una modalidad particular de la poesía órfica”²⁹³, que se

²⁹⁰ Ahmad Shamlou, «La cristalización del alma de la poesía», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 280-286.

²⁹¹ V. Zonana, «Itinerario del exilio», pp. 119-144.

²⁹² Patricia Venti, «Alejandra Pizarnik en el contexto argentino»,

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/pizaconte.html> [consulta: 1 julio 2018].

²⁹³ En la lírica argentina, el desarrollo de esta forma de orfismo literario corresponde a la consolidación del registro neorromántico y al segundo empuje del surrealismo.

desarrolla en la Argentina entre el 40 y el 50²⁹⁴. Desde esta perspectiva, según Zonana, se entiende «la visión de la poeta como creadora, el poeta como ser caído, los temas de la infancia como paraíso perdido, como visitante del reino de los dioses y de los muertos, la noche como ámbito ideal de creación, etc»²⁹⁵.

La poesía de Alejandra Pizarnik, como señala Claudia Magliano, «es una voz múltiple que canta para sí misma. Pero es también el silencio que habla, que muestra pero no demuestra porque no es ese su objetivo»²⁹⁶. La poeta define la poesía como un destino en el que se realiza, el arte no es para ella un espejo en el que se contempla. Su escritura muestra no solo una voluntad por convertir toda la realidad en poesía, sino que es también una crítica a la cultura, la literatura y fundamentalmente al lenguaje. Sin embargo, el problema poético de la escritura pizarnikiana, según Becerra, está centrado en “la conciencia trágica del lenguaje”²⁹⁷. Escribir desde la ausencia, según Depetris, «es el nudo gordiano que señala el dilema metafísico de la búsqueda poética de Pizarnik»²⁹⁸. Por lo tanto, y como sostiene Carolina Depetris:

La poética de Pizarnik – particularmente *La extracción de la piedra de locura* – se moverá en una tensión entre los dualismos: palabra y silencio, salvación y fracaso a través de la palabra, creación y destrucción, deseo de muerte y miedo a la muerte, vida en la escritura y muerte en ella, conformando así una poética definida por el oxímoron, de un silencio que es palabra y de una presencia que es ausencia²⁹⁹.

La palabra para Pizarnik es como un exorcismo, es la belleza ante la fealdad impuesta por el mundo exterior y un medio de escape ante los misterios y los temores nocturnos. Ella está enamorada de la palabra y la considera como “un miembro extendido de su cuerpo” con el que puede nombrar la muerte haciéndola hermosa, haciendo el amor con el papel³⁰⁰. Las palabras para

²⁹⁴ Jorge A. Dubatti, «Orfeo: emblema del combate por la poesía», *Letras*, 15-16 (1986), pp. 42-63.

²⁹⁵ V. Zonana, «Itinerario del exilio», pp. 119-144.

²⁹⁶ Claudia Magliano, «Alejandra Pizarnik: una poética del yo al yo», *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, 2005 <www.apuruguay.org/revista_pdf/rup101/101-magliano.pdf> [consulta: 24 julio 2018].

²⁹⁷ D. Becerra G., *Alejandra Pizarnik*, p. 61.

²⁹⁸ Carolina Depetris, *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*, Madrid: UAM ediciones, 2004, p. 62.

²⁹⁹ C. Depetris, *Aporética*, p. 18.

³⁰⁰ Paola Calahorrano, «Cuerpo y muerte: la sexualidad que exhala Alejandra Pizarnik a través de la muerte deseada», *Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, vol. 8, 2 (2010), pp. 92-100.

Pizarnik son “las damas de rojo”: «palabras escritas que se mueven, combaten, danzan y manan sangre, luego las miro andar con muletas, en harapos de la A a la Z, la que debió cantar se quedó en silencio, mientras en sus dedos se susurra, en su corazón se murmura, en su piel un lamento no cesa...» (D: 517).

Pizarnik ubica la existencia en otra parte y quiere llevar la vida al lenguaje. Ella se destruye para renacer en las palabras. De acuerdo con Fuentes Gómez, para la poeta siempre es cuestión de palabras; cuando habla de su oficio se refiere de modo exclusivo a palabras, aquellas que se repiten con insistencia y que, sin embargo, no limitan su poesía»³⁰¹. Pizarnik en búsqueda de la palabra exacta decide abdicar cualquier otro objetivo vital, porque cree que el lenguaje es incapaz de expresar la realidad y que sólo se puede hablar de lo obvio, y es entonces que mezcla la vida con la poesía y se refugia en el silencio. Como destaca Chirinos: «para Pizarnik el silencio no fue siempre una posibilidad de plenitud del poema, sino tentación, promesa de algo que la poesía nunca le pudo ofrecer: la reconciliación entre lenguaje y deseo»³⁰². El silencio no se separa de la muerte y Pizarnik persigue la muerte y está implícita en ella. Aunque es su finalidad es también su incertidumbre. Es la palabra la que evita su condena final.

³⁰¹ J. Fuentes G., «El surrealismo en Alejandra Pizarnik», <<https://www.um.es/tonosdigital/znum12/secciones/Estudios%20K-Alejandra%20Pizarnik.htm>> [consulta: 4 enero 2018].

³⁰² Eduardo Chirinos, *La morada del silencio: una reflexión sobre el silencio en la poesía a partir de las obras de Emilio Adolfo Westphalen, Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson y Alejandra Pizarnik*, Fondo de Cultura Económica, Lima: 1998, p. 25.

2. FORUGH FARROJZAD

*Yo observé mi mundo alrededor,
los objetos a mi alrededor y a la gente de mi alrededor
y las líneas de este mundo,
y lo descubrí;
y cuando quise decirlos,
entendí que necesito palabras,
palabras nuevas que pertenecen a este mismo mundo.*

Forugh Farrohzad³⁰³

Farrohzad es una de los poetas vanguardistas de la poesía persa que está en búsqueda de un lenguaje natural y no quiere simplemente emplear el lenguaje tradicional; ella quiere renovar el lenguaje poético antiguo y acercarlo al contemporáneo. De acuerdo con Mohammad Piri, la mayoría de los poetas insignes del siglo han enfatizado el acercamiento del lenguaje poético al del habla y consideran la música del poema, como la música oculta detrás del lenguaje del habla³⁰⁴. Nikbakht también afirma que el acercamiento al lenguaje de la era, es una característica común y general entre los poetas de cada periodo, y el descubrimiento personal del lenguaje es la característica específica de cada poeta³⁰⁵.

Eliot, en sus reflexiones sobre crítica literaria, dice que cada poeta insigne habla con el lenguaje de su era. El lenguaje que surge de las conversaciones diarias de la gente y del dialecto ordinario en el ambiente natural de la vida. La música del poema surge de la lengua y debe ser la música ligada a la gente al mismo tiempo. Cuando el lector lee el poema o lo escucha, debe decirse: si yo fuera a hablar con la lengua poética, lo haría de esta misma manera. Es por esto que la poesía de nuestro periodo despierta unos sentimientos en nosotros que la poesía aún mejor de los periodos

³⁰³ M. Azad T., «Entrevista con Farrohzad», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 185-200.

³⁰⁴ Mohammad Piri Ardakani, «La música en la poesía de T. S. Eliot», *Conferencia Nacional de Lengua, Literatura y Traducción*, 2015 <https://www.civilica.com/Paper-ELLTE02-ELLTE02_011=اس-اليوت.html> [consulta: 7 julio 2018].

³⁰⁵ Mahmoud Nikbakht, *Az gomšodegi tā rahāyi (De pérdida a liberación)*, Isfahan: Mašā'l, 1993, p. 48.

antiguos no logra convocar.³⁰⁶

En el romanticismo europeo, el inglés Shelley intenta minimizar los límites entre la poesía y la prosa. Él aprecia mucho el ritmo y la música del poema, lo que hace exactamente Farrojjad, en su poema³⁰⁷. Según Nikbakht, Farrojjad como cualquier otro poeta, tiene las dos características poéticas, lo general y lo específico, y el logro poético más deslumbrante de ella es el conjunto de esfuerzos y experiencias que ha empleado en el campo de la lengua de habla y también acercar la lengua poética a la prosa³⁰⁸. Por lo tanto, en su poesía el ritmo también se acerca a la música natural. Shamisa en su libro *Negāhi be Forugh Farrojjād (Una mirada a Forugh Farrojjad)*, recoge estos “esfuerzos y experiencias en el campo de la lengua de habla” poniendo de relieve el “lenguaje poético” que Farrojjad emplea en su poesía:

Su lenguaje poético es musical, suave, sincero y fluido, y quizá sea el lenguaje literario más cercano al lenguaje natural de lo ordinario [...] Es esta lengua que ha adquirido su música de la música de la conversación y la narración más que de la métrica [...] Esta lengua por otra parte es demasiado sentimental y efectiva, porque viene del alma y huele a sinceridad [...] Por otra parte, es la lengua literaria pero ¡no aquella de la literatura de hace mil años!, sino la de la literatura persa actual con el léxico y expresiones que son costumbre de hoy en día y no huelen a vejez de los siglos y a estilos viejos³⁰⁹.

Como hemos dicho, la poesía actual se ha acercado perpetuamente a la prosa para ampliar su terreno y sus posibilidades, y se beneficia cada vez más de los elementos expresivos de la historia (cuento). A su vez, este tipo de poesía siempre ha estado más en peligro de caer en el campo prosaico y perder su identidad poética. Entonces, el poeta de hoy en día solamente con crear una estructura avanzada puede ofrecer una oportunidad y potenciar al poema y guardar la configuración y su distinción con la prosa; algo que ha hecho Farrojjad en su poema grandioso «Creamos en el comienzo de la estación fría».

³⁰⁶ Manouchehr Kashef, *Tavalod-e še'r (El nacimiento del poema)*, basado en el artículo «La música del poema de T. S. Eliot», Tehran: El centro editorial Sepehr, 1969, p. 120.

³⁰⁷ Percy Shelley da mucha importancia al rol de la música en el poema y como Coleridge intenta minimizar la diferencia entre el poema rítmico y la prosa musical.

³⁰⁸ M. Nikbakht, *De pérdida a liberación*, p. 37.

³⁰⁹ S. Shamisa, *Una mirada a Farrojjad*, pp. 96-97.

En este poema ella emplea las dos corrientes – objetivo y subjetivo – y completa la perspectiva externa limitada, yendo y regresando del tiempo pasado al presente perpetuamente, y de esta manera recrea la poesía del tiempo pasado. Por lo tanto, este poema incluye todos los horizontes subjetivos y dimensiones necesarias objetivas, personales y públicas. Como aclara Baraheni, Farrojjad se acerca al lenguaje del habla y a la música oculta de tal forma que el poema parece sin ritmo métrico, y parece que ella solamente ha apreciado la música monótona del habla digna de este monólogo largo y su espacio frío e invernal³¹⁰:

...en el umbral de la estación fría
en la ceremonia de luto de los espejos
y la comunidad lúgubre de las pálidas experiencias
y este ocaso preñado del conocimiento del silencio
cómo es posible dar la orden de detenimiento
a la persona que se va tan paciente
cargante
y desorientada
cómo es posible decir al hombre que no está vivo
y nunca lo ha estado...

(«Creamos en el comienzo de la estación fría», *CCHE*: 11)

Este poema, como sostiene Nikbakht, no solo incluye la configuración y composición poética de Farrojjad con todas sus características cosmopolitas, también es, el descubrimiento de un camino que la lleva más allá de la realidad y decadencia de la sociedad³¹¹. Farrojjad al componer este poema logró crear una obra que contiene toda las etapas de su vida y el proceso evolutivo de su transformación, desde la ignorancia hasta la conciencia y liberación. Además, y como pone de relieve Sahmisa, este poema es de los pocos poemas largos y exitosos de la literatura contemporánea persa³¹².

³¹⁰ Reza Baraheni, «Figuras alrededor de *Creamos en el comienzo de la helada estación*», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 488-502.

³¹¹ M. Nikbakht, *De pérdida a liberación*, p. 97.

³¹² S. Shamisa, *Una mirada a Farrojjad*, p.23.

Farrojjad era potente en el ámbito de la imaginación, la combinación de palabras, la identificación de la lengua poética actual y la técnica de la poesía. Las características privilegiadas de su poesía, según Esmaili y Sadrat, no se resumen solamente en el estilo y la técnica. La importancia de su logro es encontrar un círculo que vincule la poesía, la vida y los seres humanos y describa los conceptos específicos de la vida de hoy³¹³.

Shamlou cree que la poesía de Farrojjad está lejos del artificio del ritmo y la rima. No hace historias ni fantasías. Sus palabras son las más sinceras que se puede escuchar de alguien. Palabras de una persona sincera que hasta se las dirige a sí misma³¹⁴. Por ejemplo, ella nunca dice “estoy preocupada”, muestra esa “preocupación” en su poema. Podemos sentir aquella preocupación en los adjetivos que continuamente nos hablan de “la sombra confundida”, “arbustos desorientados”, “manos inquietas, preocupadas, asustadas”, “aroma fugaz” etc.

...tú cosechabas los tulipanes
y cubrías mi cabello
cuando mi cabello temblaba de desnudez...

(«Yo me moría de ti», NN: 152)

El Yo de Farrojjad siempre ha sido el eje principal de su poesía y la mayoría de sus poemas se forman con respecto a él. Incluso en el primer período, cuando era ajena a sí misma y no tenía conocimiento cultural e histórico, este Yo desorientado igualmente formaba el tema y el contenido de la mayoría de sus obras. Pero en el segundo periodo, al alcanzar la coincidencia cultural y comprender la decadencia, elige el poema para recuperar y recrear su Yo perdido.

De acuerdo con Shamlou, ella en la mayoría de sus obras avanzadas, al emplear y enfrentar las dos corrientes mental y perceptible, se mueve desde la expresión mental y el pensamiento poético a la expresión concreta de las imágenes sensibles, e intenta dar forma a esta dualidad con su monólogo y lógica de asociación³¹⁵. Para entender mejor este concepto, tocamos el poema

³¹³ Amir Esmaili y Abolghasem Sadrat, *Yāvdāneh Forugh Farrojjad (La eterna Forugh Farrojjad)*, Tehran: Maryān, 2002, p. 38.

³¹⁴ Ahmad Shamlou, «La poesía de Forugh necesita un indicador particular», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 278-279.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 70.

«Perdonadle» que según Nikbakht, es la única obra de Farrojjad que contiene una formación y estructura deslumbrante dentro de todos los poemas del *Nuevo nacimiento*³¹⁶. Este poema es la muestra glamurosa de un trabajo que junto a la expresión poética y sin someterse al campo prosaico, emplea el diseño y la narración histórica y alcanza la composición final del poema:

Perdonadle
a él que a veces
olvida el enlace doloroso de su ser
con las aguas estancadas
y los orificios vacíos,
y torpemente piensa
que tiene el derecho de vivir...

(«Perdonadle», *NN*: 35)

Farrojjad en este fragmento no solo presenta el tema de su poesía que es la decadencia, así mismo, expresa el planteamiento general de su poema, nos da algunas pistas de los elementos principales y la manera de cómo vincularlos y finalmente, nos hace surgir preguntas que traen consigo las próximas acciones del poema; y de esta manera, con emplear las acciones poéticas y expresiones adecuadas, alcanza su propia expresión y un espacio nuevo en el que logra crear una estructura digna y coordinada.

Con *Nuevo nacimiento*, la poeta encontró su lenguaje poético. Por un lado, con expresar sus características personales construyó su imagen y reveló las realidades exteriores de la decadencia, y por otro lado, del contraste entre estos dos, emerge el movimiento final de sus poemas evolucionados: la liberación del Yo poético de la obstrucción que le había traído la decadencia.

Yo hablo de la extremidad de la noche
hablo de la extremidad de la oscuridad
y de la extremidad de la noche, yo hablo

³¹⁶ M. Nikbakht, *De pérdida a liberación*, p. 80.

si vienes a mi casa, tráeme cariño mío, una lámpara
y una ventana desde la que
pueda contemplar el bullicio de la feliz calle

(«Regalo», *NN*: 97)

De este modo, Farrojjad al expresarse, no solo encuentra la manera de revelar las realidades del mundo que la rodea, establece las características de un tiempo y escribe sobre la decadencia de su era; también, al expresar su conocimiento y sus características internas, toma una posición en contra de la decadencia y eleva su cara en su poesía y se salva de aquella caída y muerte. Lo que es importante en la poesía de Farrojjad, como destaca Sirous Shamisa, es su “narración poderosa”:

Su narración es tan original, o sea, es tan poderosa y efectiva que ha redactado transcripciones de los documentos originales con la invasión de su mente, y nos lleva directamente de las calles del sentimiento y afección a la fuente de la narración, y ella misma encarna el objeto principal y su estado...la mente sensible de la poeta, estabiliza e inmortaliza un componente, un paisaje, un fenómeno en el contexto de una situación emocional para siempre y esto es una característica que no se observa de tal tamaño y potencia en fotografía y pintura [...] Otro punto es que en nuestra literatura antigua, la visión detallada y completa de los objetos y cosas es minoritaria, mientras que en la poesía de hoy en día, hay muchos ejemplos en los que toda la poesía sirve para una idea y/o una mirada a un objeto³¹⁷.

Y es debido a esto que ella considera el formalismo de poca importancia, y cree que las palabras deben estar en orden del pensamiento y la transferencia de conceptos mentales.

³¹⁷ Sirous Shamisa, *Maktabhāy-e adabi (Escuelas literarias)*, Tehran: Qatreh, 2012, pp. 284-286.

2.1. LA FORMA DE LA POESÍA: DEL RITMO MÉTRICO A UNA NUEVA TERMINOLOGÍA

Sirous Shamisa clasifica el ritmo en la poesía de Farrojjad en tres grupos: 1. Poemas que siguen las reglas de la métrica tradicional, como Masnavi, Ghazal y Cuarteta (los tres primeros poemarios). 2. Poemas que se han compuesto en forma nimáica y no tienen contraste (la mayoría de los poemas del *Nuevo nacimiento*). 3. Poemas que se han compuesto en su mismo estilo, con remover los pilares o combinar los ritmos en forma de la poesía nimáica (los siete poemas de su último poemario).³¹⁸

El ritmo en la poesía de Farrojjad, según Azad, es un ritmo “conversacional”; se aproxima más al discurso que la prosa ordinaria y solamente las palabras y condiciones poéticas cambian el estado de la conversación. Y su expresión es “confesional”. Este método de expresión le ha ofrecido la oportunidad de hablar y transmitir su juicio perpetuamente del pasado al presente – como en “Nuevo nacimiento” – y poder combinar los dos estados, y de este modo convertirse en la poeta más exitosa contemporánea³¹⁹. Sin embargo, esta dispersión siempre ha sido un peligro en la poesía de Farrojjad y el objeto de los argumentos de sus críticos. Porque ella al recordar el pasado, vuelve al pasado y empieza a extender su poema y se aleja cada vez más del presente pero de repente para y regresa al presente.

A pesar de la variedad y el movimiento excéntrico de su mente, la unión coherente que existe en su poesía une los diferentes segmentos del poema y de aquí viene su “antiformalismo”³²⁰. Ella ha desordenado el orden estándar de la poesía y en su mente hay un espacio entre el pasado y el presente. Desde el enfoque de Yousefi, el ritmo en la poesía de Farrojjad es más independiente y flexible en comparación con los otros poetas contemporáneos, y este concepto quizá a veces llegue al extremo y el lector casualmente no sienta la música del poema³²¹. Ella creía que lo que

³¹⁸ S. Shamisa, *Una mirada a Farrojjad*, pp. 77-78.

³¹⁹ Mahmoud Mosharraf Azad Tehrani, «Diversidad y variedad», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 379-381.

³²⁰ Ali Babachahi, *Gozārehāy-e monfared (Proposiciones individuales)*, 1ª (ed.), Tehran: Fāreq, 1998, p. 40.

³²¹ Gholam-Hossein Yousefi, «El sonido de las alas de nieve de los ángeles», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 294-311.

había arruinado a la poesía persa era prestar mucha atención al ritmo y a la elegancia y belleza³²². Por lo tanto, en sus poemas, libremente empezó a utilizar unas palabras y compuestos que eran necesarios en su juicio y con imágenes que había creado anteriormente, logró demostrar algunos aspectos violentos y deformes de la vida pública³²³.

...escuché
escuché toda mi vida
un ratón “repugnante” en su hueco
cantaba un himno “feo” “tontuna”
con “perversidad”...

(«Obtención», *NN*: 38)

En el sentido que proporciona Azad, la poesía de Farrojjad es transparente y completamente clara; pero a veces, tiene la debilidad de ser muy franca. No es fluida y contiene violencia, hasta a veces es atacante y agresiva³²⁴. Farrojjad escribe su juicio mental sobre la página y luego convierte el ritmo en un hilo invisible entre las palabras:

Yo traigo la frase como se construye en mi mente con su forma más simple al papel y el ritmo para mí es como un hilo que pasa entre las palabras sin ser visto, solo las guarda y no las deja caer. Si la palabra “explosión” no cabe dentro del ritmo y por ejemplo provoca infarto, está bien, este infarto es como un nudo en este hilo. Con otros nudos podemos introducir el nudo principal al ritmo del poema y del conjunto de los nudos se crea un tipo de forma y armonía³²⁵.

³²² Con respecto a esto, Farrojjad dice: «Yo creo que lo que ha destruido nuestra poesía es esta misma atención a su belleza y elegancia. Nuestra vida es distinta, es violenta. No se ha educado. Deberíamos introducir estas condiciones a la poesía. Nuestra poesía ciertamente necesita una gran porción de violencia y palabras antipoéticas para restaurarse y renacer de nuevo». G. H. Yousefi, «El sonido de las alas», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 294-311.

³²³ En opinión de Farrojjad, incluso las palabras más violentas y feas, cuando sean necesarias, no deberían quedar atrás porque nunca hayan tenido una historia poética, y dice: «No es suficiente solo la elocuencia, la poesía de hoy debería hablar con un lenguaje vivo. Es un lenguaje desnudo y despiadado que está en armonía con lo que está sucediendo en los momentos de la vida de hoy». M. Azad T., «Entrevista con Farrojjad», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 185-200.

³²⁴ Mahmoud Mosharraf Azad Tehrani, «Elogio y reunión y dirección», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 382-409.

³²⁵ «Dos entrevistas con Forugh Farrojjad», en Forugh Farrojjad eds., *Poesía Seleccionada de Forugh Farrojjad*, 6ª (ed.), Tehran: Morvārid, 1978, p. 6.

Sea como fuere, Farrojjad creó una novedad en el ámbito del ritmo de la poesía contemporánea persa; de este modo, su poesía tiene las características del estilo nimáico y también, una especie de deconstrucción en relación con el ritmo métrico y nimáico. En opinión de Langroudi, aunque el desarrollo de la poesía de Farrojjad fue significativo en el campo del contenido, su innovación en el campo del ritmo tampoco fue menos apreciado, y ella restauró la segunda modificación en el ritmo milenario de la métrica³²⁶. Desde el comentario de Azad, ella propuso las nuevas posibilidades del lenguaje poético. Nimáestropeó los elementos métricos y Farrojjad los movió hacia un lenguaje cerca del dialecto que era el ideal de Nima³²⁷.

Farrojjad amplió el ritmo en su estilo poético y creó un ambiente que fácilmente logra ofrecer sus finalidades. Lo que hizo Nima fue desordenar la simetría longitudinal al final de los versos, pero Farrojjad efectuó este desorden a lo largo del verso³²⁸. En su poesía, se siente un ritmo que no sigue el ritmo nimáico y con un poco de atención y precisión, encontramos una especie del ritmo incondicional que se debe a la mente musical de la poeta. De acuerdo con Langroudi, uno de los logros más importantes de Farrojjad en el campo de la poesía, es suavizar algunos “ritmos” en el métrico nimáico; no seguir el ritmo monótono, pero guardar las palpitations naturales, estirar el ritmo, pero no romperlo³²⁹.

Farrojjad, como señala Hasanli, se dirige hacia la simplificación para alejarse del ritmo poético y trata de usar un lenguaje comprensible y objetivo:

La lengua natural de Farrojjad es un lenguaje de preocupación y es el grito de soledad del hombre que requiere comunicación con la gente que tiene su mismo dolor. Esta conexión debe ser de tal manera que transmita las más delicadas emociones y las experiencias más difíciles. El poeta de tal misión debe enfrentar el lenguaje vivo de la sociedad como una realidad viviente, dando el

³²⁶ Shams Langroudi, *Tārij tahlili-e še'r-e moāser (La historia analítica de la poesía contemporánea)*, Tehran: Markaz, 1999, p. 108.

³²⁷ Mahmoud Mosharraf Azad Tehrani, *Parišādojt-e še'r-e fārsi (El hada princesa de la poesía persa)*, 2ª (ed.), Tehran: Sāles, 1999, p. 311.

³²⁸ Con respecto a la consistencia y el comienzo y final específico, Langroudi dice: «Al estudiar los poemas de Forugh en forma nimáica, uno puede entender que ella está consciente de cuándo empezar y culminar el poema. Es decir, que ella representa el comienzo y el final de la forma de un poema en un halo de lógica que solo incluye ese mismo poema en particular y esto es la misma forma interna que Nima incluye en sus poemas y cree que si no está presente, el poema será inmaduro». Sh. Langroudi, *Historia contemporánea*, p. 650.

³²⁹ Sh. Langroudi, *Historia contemporánea*, p. 251.

permiso de cruzar los límites de sus propios sentimientos a algunos de los elementos y componentes³³⁰.

Tal vez su poca inclinación hacia la música de la poesía persa y el método de expresión y la naturaleza del lenguaje, como plantea Yousefi, hayan sido los motivos de que su poema exagere mucho en la libertad del ritmo y del léxico poético; ya que Farrojjad siempre reclamaba que la literatura antigua persa no ha tenido mucha influencia sobre ella³³¹. Por esta razón, la canción del poema pierde su pasión y las palabras cruzan las limitaciones naturales de la lengua y del tono y pierden su pureza y transparencia. En opinión de Farrojjad, el ritmo debe construirse de nuevo y lo que construye el ritmo y lo dirige – al contrario que el pasado – es la lengua: la sensación de la lengua, el instinto de las palabras y su natural canción de expresión³³².

Farrojjad buscaba unas palabras y expresiones que combinaran con el dialecto de aquella época y que vinieran justo de la vida social de la gente. En su opinión cada palabra tiene su significado especial y por esto las palabras tradicionales de la poesía antigua, a pesar de que no han perdido su significado, no suenan como deberían en el oído de la comunidad actual. En una entrevista con Mahmoud Azad dice:

En mi poesía trato de utilizar lo más posible la lengua, porque he sentido que nuestro lenguaje poético carece de un léxico variable. En nuestra poesía existen algunas palabras tradicionales que se repiten a menudo; estas palabras no han perdido su definición, solo que en nuestro oído ya han perdido su verdadero efecto. Nosotros para expresar los sentimientos necesitamos algunas palabras, que como anteriormente no existían en la poesía, es muy difícil introducirlas. Yo intento introducir esas palabras en la poesía³³³.

Para introducir palabras nuevas en sus poemas, prestaba atención exagerada a los objetos y descubría relaciones aparentemente sin sentido entre ellos y lo extendía en su poesía. Azad cree que esta intensidad y sensibilidad quizá sean características hermosas de su poesía; aun así, a veces

³³⁰ Kavoos Hasanli, *Anvāe noāvari dar še'r-e moāser (Tipos de innovación en la poesía contemporánea)*, Tehran: Sāles, 2004, p. 108.

³³¹ Gh. Yousefi, «El sonido de las alas», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 294-311.

³³² «Dos entrevistas con Farrojjad», en F. Farrojjad eds., p. 7.

³³³ M. Azad T., «Entrevista con Farrojjad», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 185-200.

convierten su poesía en algo lejano e incomprensible³³⁴. Ella no busca palabras atrayentes y fascinantes para expresar su sentimiento poético; palabras como *hueco*, *ratón*, *feo*, etc., cada término ordinario que expresa su propósito, en su opinión, tiene el mérito de emplearse en el poema: «Debemos elegir palabras más creíbles y reales aunque no sean poéticas. Debemos verter el molde en las palabras, y no las palabras en el molde. El contenido no se crea debido al molde, es el molde el que es creado por el contenido»³³⁵.

...sobre las líneas torcidas del techo
vi mi propio ojo
como una tarántula pesada
que se secaba en espuma, en amarillento, en asfixia...

(«Obtención», NN: 38)

Los términos y palabras utilizados en los poemas de Farrojazad son una visión del mundo frenético de su vida, y el resultado de la explosión y revolución repentina de su mente. La forma en que se inicia esta revolución, como indica Hoghoughi, es de tal manera que al principio, un vocabulario complejo o compuesto se forma en su imaginación y luego, al encontrar las parejas más adecuadas, se convierte en nuevas expresiones poéticas que hasta ese día, ningún poeta había podido ver y entenderlos en el mundo de la Nueva poesía persa. Expresiones como: “pantanos de alcohol”, “gusano del periódico”, “baño”, etc.³³⁶.

El lenguaje poético de Farrojazad, desde su primer poemario hasta el último, ha sido muy trastocado y Hoghoughi considera la frecuencia de las palabras en el último poemario de Farrojazad como un signo del alto grado de su pensamiento:

En el primer periodo del trabajo poético, la frecuencia de las palabras indica la tristeza y el dolor de la vida personal de una mujer que está prisionera entre las cuatro paredes de la casa y del discurso tradicional, y que con toda su audacia, trata de liberarse de las garras de las tradiciones y pensamientos estereotipados; y se va a la guerra de este cautiverio, con un vocabulario que consideraban tabú para la mujer en la tradición de aquella época. Palabras como *beso*, *pecado*,

³³⁴ M. Azad T., «Elogio y reunión y dirección», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 382-409.

³³⁵ «Dos entrevistas con Farrojazad», en F. Farrojazad eds., p. 9.

³³⁶ Mohammad Hoghoughi, *Še'r-e zamān-e mā* (*La poesía de nuestra época*), 6ª (ed.), Tehran: Negāh, 1998, p. 19.

amor... todas son palabras que son el resultado del pensamiento indómito y protestante de la poesía de Farrojjad; y el léxico empleado en el segundo periodo de sus obras, muestra su alma grandiosa y el pensamiento perfeccionista de la poeta contemporánea³³⁷.

Con un poco de enfoque en la terminología empleada del primer período de la poesía de Farrojjad, acertamos que la mayoría de ellas tienen un significado romántico, mientras que algunas de estas palabras clave también tienen un significado erótico, que representan su línea de pensamiento en aquella etapa. El conjunto de palabras que ella emplea en sus poemas en este período suman catorce, según Hoghooghi: 1. Corazón 2. Amor 3. Noche y Oscuridad, 4. Beso 5. Abrazo 6. Esperanza 7. Arrepentimiento 8. Presión y celda. 9. Pasión 10. Pecado 11. Muerte y tumba. 12. Dios 13. Mano y 14. Ventana.³³⁸

Es interesante observar que este léxico experimenta cambios dramáticos en el segundo período de su poesía. Las palabras frecuentes de este periodo también suman catorce y son: 1. Noche y oscuridad. 2. Amor 3. Sinónimos de preocupación y ruina. 4. Adjetivo, de forma curiosa y confundida. 5. Ventana 6. Voz 7. Luz, claridad y día. 8. Estrella 9. Luna 10. Agua 11. Vivo-vida. 12. Mano 13. Pájaro-volar. 14. Cabello.³³⁹

En este período, la atención de Farrojjad a la naturaleza y a los profundos conceptos semánticos y filosóficos, muestran el desarrollo del pensamiento y el lenguaje de ella. Por lo tanto, y como aclara Sadeghi, reflexionando sobre estos términos y la diferencia de su empleo en los dos períodos, se puede concluir que en la segunda etapa, la poeta exige más realismo teniendo en cuenta también, el simbolismo social³⁴⁰.

Como señalamos, la lengua romántica de Farrojjad en los tres primeros poemarios era estable, pero después de comprender el espacio de la poesía nimáica, sintió la necesidad de un nuevo lenguaje, y ella reemplazó el lenguaje simbólico con el lenguaje anterior al reconocer la estética nimáica. Por lo tanto, Morteza Mohseni indica que al avanzar en el libro del *Nuevo nacimiento*, los símbolos se difundieron en superficie y profundidad y nos enfrentamos a los

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ *Ibid.*, p. 13.

³³⁹ *Ibid.*, p. 26.

³⁴⁰ Reza Sadeghi Shahpar y Neda Karimi, «Manifestaciones del naturalismo en la poesía de Forugh Farrojjad», *Revista Trimestral de Lengua Aplicada y Literatura Persa*, 13 (2012), pp. 71-94.

símbolos grandes y orgánicos. Este curso de movimiento de la poeta en su último poemario es tan extenso que apenas podemos encontrar un fragmento en el que el símbolo no desempeñe un papel principal³⁴¹.

Los símbolos de Farrokhozad generalmente expresan su individualidad; son unos símbolos muy personales, y los poetas posteriores a ella no encontraron ningún área para emplearlos en sus poemas. Para la expresión de su individualidad, Mohseni y Mohammadian sugieren que ella desfamiliariza los símbolos existentes en el poema y los emplea en nuevos caminos y significados³⁴². Una de las diferencias más importantes del simbolismo de Farrojzad con los simbolistas de su época, como destaca Shamisa, es que en algunos de sus poemas no hay un símbolo central, sino que un espacio simbólico se ha formado sin que se destaque una palabra específica y en este sentido, ha dado un paso hacia el simbolismo europeo, que a diferencia de la poesía tradicional y nueva, se basa en la oración y la frase y la composición³⁴³.

...el viaje de una forma³⁴⁴ por la línea del tiempo
y fecundar la línea seca del tiempo por una forma
una forma de una imagen consciente
que regresa de la fiesta de un espejo
y es de esta manera
que alguien muere
y alguien permanece...

(«Nuevo nacimiento», NN: 156)

El rango de sus símbolos abarca todos los aspectos personales y sociales, intelectuales y filosóficos, románticos y emocionales. Los símbolos sociales de ella, como señala Momtahn, demuestran más la muerte y la decadencia, lo que refleja la crisis de la rotura de la sociedad

³⁴¹ M. Mohseni y H. Mohammadian, «Símbolos inventados», pp. 1881-1899.

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ S. Shamisa, *Escuelas literarias*, pp. 115-116.

³⁴⁴ Farrojzad se sentó con el traductor Karim Emami para traducir este poema al inglés, según Emami: «En el momento de traducir este poema nos enfrentamos con varios problemas. Por ejemplo en el texto ella había escrito “el viaje de un volumen por la línea del tiempo”, pero la palabra “volumen” en inglés no transmite la misma definición de esta palabra en farsi. Por lo tanto, escogimos la palabra “forma”, ya que es una palabra voluminosa no tan clara y no tan ambigua». Sh. Moradi K., *Reconocimiento de Forugh*, pp. 135-139.

tradicional y el encuentro con el nuevo mundo, y Farrojjad a veces ha deseado el regreso hacia el mundo tradicional³⁴⁵. La situación existente, como ella lo siente con su decepción filosófica, sobresale de sus símbolos, pero a medida que nos acercamos a sus últimos poemas, el intento de la poeta para emanciparse del estancamiento socio-filosófico, la conduce al diseño de un mundo ideal o la perspectiva de él.

Por lo tanto, con el simbolismo Farrojjad busca romper el espacio tradicional que gobierna la poesía y, al construir símbolos inventados, logra crear una expresión y un nuevo lenguaje para expresar su sentido poético. También Mohseni sostiene que los símbolos inventados son una de las áreas más importantes para la manifestación de la creatividad de los poetas contemporáneos, y Forugh Farrojjad tiene una posición destacada en este ámbito³⁴⁶. Su poesía es de gran importancia tanto en términos de la diversidad y en la diversificación del empleo de los símbolos como en términos de la creación e inventar símbolos nuevos. Esta característica es uno de los elementos destacados del estilo poético de Farrojjad.

En primer lugar, los símbolos derivados de la naturaleza son los más frecuentes en sus poemas y en segundo lugar, están los símbolos que nacen de los elementos de la vida industrial-urbana³⁴⁷. Ella no es la pionera de este estilo, pero sin duda es la poeta más prominente que refleja los altibajos de la vida urbana con los símbolos. Otro aspecto del simbolismo en su poesía, como señala Ali-Mohammadzadeh, está dedicada al área de la inquietud y preocupaciones de las mujeres, que es menos visto en la poesía de las poetisas anteriores a ella³⁴⁸.

...alojadme, vosotras, mujeres completas sencillas
que por la piel de vuestras yemas de los delicados dedos
sigue
el curso del movimiento placentero del feto
y en el corte de vuestro cuello el aire siempre

³⁴⁵ Mahdi Momtahn y Mahdi-Reza Kamali Baniyani, «Del simbolismo al mito en la poesía de Forugh Farrojjad», *Revista Trimestral de la Literatura Mística y Mitológica*, año 8, 27 (2012), pp. 213-248.

³⁴⁶ *Ibid.*

³⁴⁷ Los símbolos inventados de Farrojjad generalmente están relacionados con la vida urbano-industrial que provocan la apariencia de los símbolos nuevos como: *calendario*, *alfabeto*, *coche*, *fábrica*, etc. Hacer simbolismo de los pensamientos revolucionarios es también su terreno común con Shamlou.

³⁴⁸ S. Ali-Mohammadzadeh, *Creación lingüística*, p. 10.

se mezcla con el olor de la leche fresca...

(«Alucinación verde», *NN*: 109)

Los símbolos inventados por Farrojjad, según Mohseni y Mohammadian, se pueden dividir en tres grupos de símbolos: grandes, pequeños y orgánicos³⁴⁹. Los símbolos grandes como: *pájaro*³⁵⁰, *árbol*³⁵¹, *agua*³⁵², *viento*³⁵³ y *huerto*³⁵⁴, *números*³⁵⁵, etc., que transmiten una parte importante de la mentalidad de la poeta y forman los motivos principales de su poesía. Los pequeños son aquellos que se repiten un máximo de dos veces en unos segmentos de su poema

³⁴⁹ M. Mohseni y H. Mohammadian, «Símbolos inventados», pp. 1881-1899.

³⁵⁰ Es uno de los símbolos más importantes del mundo ideal de Farrojjad; un mundo contradictorio con la ruina que rodea a la poeta. En *Nuevo nacimiento*, el pájaro es símbolo de liviandad y simpleza, pero gradualmente se vuelve más serio en los poemas posteriores, y finalmente la poeta descubre que debe aprender de él a volar. La vida del pájaro es la utopía inalcanzable de ella: “el pájaro no leía el periódico / el pájaro no conocía a los hombres / el pájaro no tenía deudas” («El pájaro solamente era un pájaro», *NN*: 137).

³⁵¹ Es el símbolo de la existencia del hombre y está relacionado con la vida y la muerte y el amor. El nombre de algunos árboles como *acacia*, *pino*, *manzano* etc. se ha mencionado en sus poemas y algunas veces habla de unos árboles sin nombres específicos como: *árboles empapados*, *árboles artificiales*. También existen expresiones relacionadas con el árbol como *la raíz*, *la hoja*, *el tallo*, etc. en sus obras: “yo en este canto / te injerté con el árbol y el agua y el fuego” («Nuevo nacimiento», *NN*: 156).

³⁵² El agua en la literatura mística del pasado y social actual ha recibido distintos significados, pero ninguna de esas definiciones se observan en la poesía de Farrojjad. En sus poemas, el agua siempre ha tenido relación con la ruina, la decadencia y la muerte. Esta definición simbólica del agua, se repite raras veces en la poesía de los poetas posteriores a ella: “y cuenta / los cadáveres de los peces / que se convierten en partículas expiradas / bajo la enferma piel del agua” («Siento pena por el huerto», *CCHE*: 51).

³⁵³ Es el símbolo de la ruina y destrucción y siempre está en conflicto con el árbol. La destrucción está en lucha con la poeta y a veces ella tiene el deseo de destruirse o morir: “mi pequeño árbol / estaba enamorado del viento / del viento deshabitado / ¿dónde está el hogar del viento?” («En medio de la oscuridad», *NN*: 32).

³⁵⁴ El huerto significa limitación y estrechamiento del espacio vital y aparece varias veces en sus poemas, pero solo en el poema con el mismo nombre se manifiesta como un símbolo orgánico (M. Mohseni y H. Mohammadian, 2015). El huerto al contrario que el jardín y el bosque tiene relación con la vida urbana, porque el espacio limitado de la vida en la sociedad industrial y moderna ha llevado la creación de algunos huertos en los entornos. El huerto en su poesía parece ser el símbolo de la nueva sociedad que la poeta está preocupada por su decadencia: “nadie quiere creer / que el huerto está muriendo / que la mente del huerto poco a poco / se está vaciando de los recuerdos verdes” («Siento pena por el huerto», *CCHE*: 51).

³⁵⁵ Hacer símbolo con los números en la literatura contemporánea también comienza con Farrojjad. Ella utilizó algunos números en sus dos últimos poemarios (M. Mohseni y H. Mohammadian, 2015). Cuando habla del conocimiento incómodo contemporáneo que causó la alienación del hombre, los números sobresalen en su poesía: “¿has oído alguna vez / aquellos cuatro tulipanes azules?” («Creamos en el comienzo de la estación fría», *CCHE*: 11).

como *muñeca de cuerda*³⁵⁶, *pequeño hada triste*³⁵⁷, *estrella roja*³⁵⁸, *fábrica*³⁵⁹, *isla (desorientada)*³⁶⁰, etc; y los símbolos orgánicos, que activan todo su poder potencial en el centro de un poema en particular y en la obra artística-literaria de la poeta reciben un significado y una reputación especial, como: *noche/oscuridad*³⁶¹, *voz*³⁶², *sueño*³⁶³, y *flores*³⁶⁴, etc.

Como observamos, Farrojjad, como cualquier otro poeta ilustre, posee su léxico especial o terminología. Esto no quiere decir que ella ha creado palabras por sí misma, solo que su comportamiento mental con algunas palabras les ha dado una significación especial a ellas. Existen unos símbolos que no tienen un fondo en la poesía de los demás poetas, y aunque son palabras comunes, su uso simbólico comienza con la poesía de Farrojjad y de esta manera reciben crédito; palabras como *mano*, *espejo*, *forma* – ya observamos el empleo de “forma” en una estrofa del poema «Nuevo nacimiento» en la página 112 –, etc.

Si “el espejo” es un objeto común y popular, Farrojjad le da otra característica especial en su poesía y lo transforma en el objetivo de la conciencia:

...yo nunca después de mi muerte
he tenido el coraje de mirarme en el espejo
y he muerto tantas veces

³⁵⁶ El símbolo de la impotencia del hombre contra la industria y los espíritus mecánicos: “se puede ser como las muñecas de cuerda / observando el mundo con los dos ojos de vidrio” («Muñeca de cuerda», *NN*: 62).

³⁵⁷ Se refiere a ella misma.

³⁵⁸ El símbolo de la esperanza en el futuro, incluyendo el símbolo de una sociedad ideal o revolucionaria: “yo he soñado con aquella estrella roja / cuando no estuve durmiendo” («Alguien que es como nadie», *NN*: 64).

³⁵⁹ La mejor manifestación de la sociedad industrial y del nuevo mundo, que está vinculada al concepto de violencia: “la lengua de los gorriones se muere en la fábrica” («Creamos en el comienzo de la estación fría», *CCHE*: 11).

³⁶⁰ Interpreta su existencia abandonada en la invasión de los sucesos filosóficos-culturales, como una isla: “quizá han exiliado el alma / a la soledad de una isla deshabitada” («Visita por la noche», *NN*: 90).

³⁶¹ La muerte: “Yo hablo de la finalidad de la noche / yo hablo de la finalidad de la oscuridad / y la finalidad de la noche” («Regalo», *NN*: 97).

³⁶² Es el símbolo de las obras de la poeta. O interpreta cada influencia o efecto del medio ambiente o del mundo exterior a voz: “Solamente permanece la voz” («Solamente permanece la voz », *CCHE*: 76).

³⁶³ Es el símbolo de la coincidencia interna y la intuición. Y ha interpretado la transformación de esta conciencia a la muerte: “Siempre los sueños / se caen de su altura ingenua y se mueren” («Ventana», *CCHE*, *PC*: 199).

³⁶⁴ En el intento de la poeta para expresar su individualidad en la poesía, los nombres de las flores tienen un papel destacado, y ha utilizado las flores que tienen relación con la vida de la comunidad urbana o con la individualidad: “¿Y pondré los geranios / en el cielo detrás de la ventana?” («Creamos en el comienzo de la estación fría», *CCHE*: 11)

que ya nada justifica mi muerte...

(«Visita por la noche», *NN*: 99)

Y por otra parte, como señala Shamlou, “estrellas de cartulina” o “corona de cartón” son expresiones nuevas cuyo nacimiento y formación se originan en la visión y actitud de Farrojjad y se han añadido al lenguaje con la poesía de ella³⁶⁵:

...mi cuerpo no cabía dentro del capullo de mi soledad
y el olor de mi corona de cartón
había contagiado
el espacio de aquel territorio sin sol...

(«La alucinación verde», *NN*: 109)

También existen poemas en los que ha empleado las dos formas de su estilo poético:

...después de ti aquella muñeca de suelo
que no decía nada, nada menos agua, agua, agua
se ahogó en el agua...

(«Después de ti», *CCHE* 32)

En síntesis, las características del lenguaje poético de Farrojjad se resumen más o menos en las siguientes categorías como nombra Shamisa: pregunta y repetición, términos equivalentes, desplazamiento de adjetivo, nuevos nombramientos, rima, metáfora, ironía, retruécano y simulación. Aun así, lo que más se observa en su obra es la pregunta y repetición³⁶⁶. Farrojjad para retratar su rostro en el poema y asegurarse de la certeza de las palabras, elige la técnica de la repetición. Desde el enfoque de Houghoughi, esta característica aparece de esta forma en su poesía: o son palabras especiales de ella que se repiten en distintas formas en su poema por mayor efecto,

³⁶⁵ A. Shamlou, «La poesía de Farrojjad», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 278-279.

³⁶⁶ S. Shamisa, *Una mirada a Farrojjad*, pp. 227-241.

o simplemente es un verbo o una palabra que se repite a menudo, o a veces es una estrofa especial³⁶⁷:

Viernes silencioso
viernes abandonado
viernes como las calles viejas, melancólico
viernes de pensamientos flojos enfermos
viernes de bostezos prolongados insidiosos
viernes sin esperanza
viernes de rendimiento

La casa vacía
la casa desgarradora
la casa cerrada ante la invasión de juventud
la casa de la oscuridad y de la imaginación del sol...

(«Viernes», *NN*: 60)

Con repetir varias veces las palabras “viernes” y a continuación repitiendo “la casa”, muestra oportunamente la largueza y el aburrimiento del día viernes estando ella sola en casa³⁶⁸. Así mismo, la frecuencia de las frases interrogativas también forma una gran parte en sus poemas:

...¿acaso mi juventud fue aquella mujer enterrada en la mortaja de su espera y su pureza?
¿volveré a subir las escaleras de mi curiosidad
para saludar a Dios bueno, que pasea por el tejado de la casa?...

(«Ventana», *CCHE, PC*: 199)

Cabe señalar que la interrogación y la repetición son los elementos mentales y objetivos de la escuela artística-literaria del romanticismo³⁶⁹. Parece que la poeta con fluidez trae al papel su

³⁶⁷ M. Hoghoughi, *Poesía de nuestra época*, pp. 51-52.

³⁶⁸ En la cultura iraní, la tarde del día viernes se considera muy deprimente.

³⁶⁹ Mohammad Khakpour y Mirjalil akbari, «Romantisimo y su temático en la poesía persa», *Revista Trimestral Científico-investigativa Kavoshnameh*, año 11, 21 (2010), pp. 226-248.

vida y los recuerdos y las palabras, de la misma manera que se repiten en su mente y no teme por su repetición. Porque el sentimiento, la emoción e imaginación fluyen en la mente y al igual que las ciencias empíricas, no son permanentes ni estables.

De esta manera, Farrojjad después de un periodo de trabajo y experiencia alcanza su estilo poético, y establece la estructura “autobiográfica” en su poesía. Como pone de relieve Nikbakht, ella para expresar el Yo, utiliza el monólogo en su poema y esta característica, la acerca al lenguaje de habla y prosa. La poeta al expresar las características de su mundo interno y externo, gradualmente descubre objetos, elementos personales, palabras y combinaciones especiales, que dan prestigio a su lenguaje poético³⁷⁰. Su poesía es poesía de contenido y no técnica; o una mezcla equilibrada de forma y contenido.

³⁷⁰ M. Nikbakht, *De pérdida a liberación*, p. 48.

2.2. ADSCRIPCIONES E INFLUENCIAS: DE ROMANTICISMO A VANGUARDIA

El romanticismo inicial de Farrojjad, como señala Omarayi, se considera como una opresión emocional y poética. Su edad en aquel momento quizá no era tan adecuada para ser poeta, pero ella tuvo un inicio brillante. Existen pocos poetas que lograron alcanzar una situación ideal poética en el periodo de la juventud; menos son aquellos que, tan acelerados como ella, pudieron sobrepasar las etapas y los grados necesarios para alcanzar el genio de la poesía³⁷¹. De acuerdo con Behzad Khajat, el curso evolutivo de Farrojjad desde sus primeros poemas inmaduros hasta su registro en el mundo de los grandes poetas contemporáneos, es en realidad, el recorrido del romanticismo en la poesía contemporánea de Irán en el camino trascendental³⁷².

El enfoque de Farrojjad al romanticismo crudo y a la poesía apasionada ha sido una reacción inconsciente y un movimiento digno de su edad. Las condiciones especiales que tenía a esta edad habían impuesto emociones y sentimientos de este tipo en su poesía y en su actitud artística. Ella psicológicamente no podía alejarse del ambiente juvenil, por lo tanto, era inevitable adaptarse a un estado de expresión de tipo romántico³⁷³. Por otra parte, no debemos olvidar que también hay una protesta y rebelión indomable en sus primeros poemas, que se han fusionado con un contexto emocional riguroso y romántico.

Farrojjad con estos poemas protestaba contra las limitaciones y relaciones patriarcales. Su atrevimiento intrínseco la ayudaba a pasar un camino poco convencional. Las entrevistas imprudentes y la expresión de los sentimientos indomables y deseos prohibidos, eran una manera de enfrentarse con una condición social incompatible. Su romanticismo se había mezclado con la

³⁷¹ Leila Omarayi, *Ene'kās-e romāntism dar āšār-e Forugh Farrojjad va Sohrāb-e Sepehri (Reflexiones del romanticismo en la poesía de Forugh Farrojjad y Sohrab Sepehri)*, tesis de maestría, Islamic Azad University, Ilam, Iran, 2016, p. 54.

³⁷² Behzad Khajat, «El romanticismo en la poesía de Farrojjad», *Revista Trimestral Científico-investigativa de la Mujer y Cultura*, año 9, 36 (2018), pp. 37-134.

³⁷³ Cabe mencionar que el romanticismo inicial y crudo no siempre conduce al romanticismo desarrollado o post romanticismo. A raíz de este comentario, Khajat aclara: «La poesía de hoy no logró encontrar otro ejemplo a este romanticismo fluido y reflexivo después de Farrojjad. El ámbar de su poesía con la calidad mística y filosófica es propio de ella misma». B. Khajat, «Romanticismo en Farrojjad», pp. 37-134.

reclamación y el enfurecimiento en contra de las condiciones indeseables que amenazaban sus sentimientos y emociones reales como mujer.

El romanticismo es el lugar donde se reúnen las contradicciones, es el resultado de la demanda por la situación actual y se clasifica como un tipo de resistencia contra las relaciones y vínculos incompatibles³⁷⁴. Estas contradicciones, en general, no solo están ocultas dentro del arte romántico, también se encuentran dentro de la vida, de la obra o hasta dentro de un texto de un autor, como indica Robert Seyer³⁷⁵. En opinión de Khajat, tal vez no se pueda encontrar una escuela que haya afectado a la poesía y la literatura contemporánea persa hasta tal punto³⁷⁶. Así que el romanticismo de Farrojjad, a pesar que es la consecuencia de su edad, también se considera como una reacción en contra de las apariencias no deseadas.

La influencia de la situación en aquella época y la asfixia de la era que la rodeaba, la convirtieron en una poeta rebelde e indomable. Ella es una poeta que bien sabe lo que quiere decir y lo hace fluir a través de la poesía; habla con palabras de una persona torturada para que el lector sienta la nostalgia en su voz. Su poesía es la única arma para su enfrentamiento y lucha, ella la utiliza perfectamente a su favor.

...pero, tú, hombre, el ser egoísta
no digas que es deshonra esta poesía tuya, es una deshonra
sabías que el espacio de esta jaula es estrecho,
es estrecho para los dementes...

(«Rebelión», C: 73)

Como se explicó en el capítulo uno, en aquel tiempo, la revolución constitucional había ocurrido en Irán y era un acontecimiento nuevo; por lo tanto, la literatura también estaba en la dirección de la innovación y la invención. Poco a poco cambió la costumbre de la antigua poesía

³⁷⁴ «El romanticismo ocurrió de manera singular en Francia, y fue una protesta por haber mecanizado la vida, arruinado los valores morales y desfigurado el rostro del hombre. El romanticismo fue el grito de protesta de los manifestantes contra la esclavitud de los seres humanos libres y posteriormnete, el reflejo de su derrota». M. Khakpour y M. Akbari, «Romanticismo y su temática en la poesía persa», pp. 226-248.

³⁷⁵ Robert Seyer, «El romanticismo y el juicio social», trad Yousef Abazari, *Revista Arghanoon*, 2007, pp. 119-173.

³⁷⁶ B. Khajat, «El romanticismo en Farrojjad», pp. 37-134.

persa que había durado más de dos mil años, afectó de los criterios y las reglas de la antigua poesía, y regaló una nueva cara a la poesía. En primer lugar las palabras del poema fueron modificadas por las nuevas expresiones, y después, la estructura del poema se modificó y al lado del Ghazal y la Casida, las otras formas de la poesía también influyeron en la mente de poetas como Forugh Farrojjad.³⁷⁷

Como ya sabemos, ella después de los años 78, 79 y 80, ya no era la misma poeta de los poemarios *Cautiva*, *La pared* y *Rebelión*. Estos poemarios, que se consideran sus inexpertos borradores, en realidad son unos ejercicios, experiencias y desorientaciones que, al final, le favorecieron para alcanzar el punto de inflexión de su vida poética, *Nuevo nacimiento*. Es aquí donde ella encuentra su lengua poética individual y en términos de tema y contenido, adquiere un estilo poético humano y pensativo. En esos tres libros, ella habla de un amor superficial con demostraciones “eróticas”, y algunas veces pone el pie más allá de las tradiciones de aquel tiempo. Ella misma confiesa: «He empezado mi poesía recientemente, anteriormente solo la buscaba [...] En los tres poemarios que he publicado, quizá solo existan siete u ocho poemas buenos con mis expectativas de hoy. Y yo misma me reprocho más por este asunto que los demás»³⁷⁸.

Sea cual fuere, Farrojjad no sentía satisfacción por el estilo romántico de su poesía. Shahnaz Moradi señala que ella además del empleo del romanticismo en la poética de sus compañeros en los últimos setenta, le daba aún más decepción, y al mismo tiempo, la comunidad literaria tampoco aprobaba el estilo romántico que empleaban los poetas en su obras; porque el contenido poético de todos ellos era nada más que expresar la fuga al abrazo de las ilusiones irreales, al abrazo de la madre, al del amante y del opio³⁷⁹. Entonces ella empieza a revisar el contenido de todos sus poemas anteriores y establece la base de su transformación mental.

De ahí, Farrojjad empieza a leer la poesía occidental, y posteriormente, conoce más aquella cultura y con eso, florece su poesía, madura y enriquece. Como pone de relieve Azad, se nota que su inclinación se dirige más a la poesía del occidente, hasta observamos el reflejo de aquella tendencia en sus poemas; aunque ella misma no acepte la influencia de la literatura del Occidente

³⁷⁷ Capítulo I, p. 30.

³⁷⁸ Forugh Farrojjad, «Una revisión sobre la poesía contemporánea», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 155-167.

³⁷⁹ Shahnaz Moradi Kuchi, *Šenājt-nāmeḥ-ye Forugh (Reconocimiento de Forugh)*, Tehran: Qatreh, 2000, p. 89.

en su poesía y lo considere como una observación e interés personal como poeta³⁸⁰: «Una de mis felicidades es que ni me he sumergido tanto en nuestra literatura clásica, ni la poesía occidental me ha fascinado mucho»³⁸¹.

Según Azad, Farrojjad sin duda, había leído mucho el *Masnāvi-e Ma'navi-e (Masnavi Espiritual)* de Molavi³⁸² y podemos observar la influencia intensa de esta obra en sus dos poemas “Romántico” y “Pantano”³⁸³:

... el temor por el dolor se pierde al lado tuyo
si existe algún dolor, sería la felicidad dolorosa...

(«Romántico», NN: 46)

Farrojjad casi ha dicho lo que Molavi dice con estos versos³⁸⁴:

con sencillez, no perderé tu dolor	hasta la muerte, no romperé mi amistad
del amigo tengo un dolor de recuerdo	que no lo entregaré por cien mil tratamientos ³⁸⁵

Por otro lado, Azad plantea que la impresión de Eliot sobre Farrojjad es evidente, hasta las estrofas de Edith Sitwell se parecen muchísimo en pensamiento y propósito al poema de Farrojjad³⁸⁶. Es probable que ella haya adoptado unos elementos de la poesía de Sitwell o también es probable que haya llegado a esta expresión común a través de su propia búsqueda. Además, el estudio de las obras de George Sand, Alfred de Musset y Frédéric Chopin, compositor francés, por parte de ella, quizá haya tenido efectos en su forma de pensar y escribir³⁸⁷. En cada una de sus

³⁸⁰ M. Azad T., *El hada princesa*, pp. 70-73.

³⁸¹ «Dos entrevistas con Farrojjad», en F. Farrojjad eds., p. 8.

³⁸² *Masnavi Manavi*, es un extenso poema clásico escrito en persa por Yalal-ad-Din Muhammad Rumí también conocido como Molavi, famoso poeta persa. Es una de las obras más conocidas e influyentes del sufismo. El *Masnavi* es una serie de seis libros de poesía que en conjunto suman alrededor de 25 000 versos o 50 000 líneas.

³⁸³ Mahmoud Mosharraf Azad Tehrani, «Evoluciones intelectuales de Forugh Farrojjad», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 360-366.

³⁸⁴ *Ibid.*

³⁸⁵ Yalal-ad-Din Muhammad Rumí, («Ruba'i 1334», *Divān-e šams: Masnāvi-e Ma'navi*). <https://ganjoor.net/moulavi/shams/robaeesh/sh1334/>

³⁸⁶ M. Azad T., *El hada princesa*, p. 640.

³⁸⁷ M. Azad T., «Evoluciones de Farrojjad», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 360-366.

obras podemos observar la huella y las señales de uno o más poetas. Pero Farrojjad tenía el poder de tomar las obras, absorberlas en su poema y luego, ofrecerlas con una nueva forma. En opinión de Jean Cocteau, siempre llega un poeta grande y absorbe el pensamiento y esfuerzos de los demás en su obra y los ofrece, y esto no quiere decir que está imitándolos³⁸⁸.

En el ámbito de la literatura existe siempre la posibilidad de plantear relaciones entre textos sin salir de un espacio universal y único y estas relaciones, como lo expresa José Camarero, llamadas *intertextualidad*³⁸⁹, constituyen una red de correspondencias, de identidades, de similitudes, de paralelismos que un lector puede establecer entre las obras que lee o que conoce³⁹⁰. A raíz de este concepto, Becerra plantea que el texto puede ser definido como “un tejido de signos” y la red como “un tejido de textos”. El texto es plural, circular, no existen relaciones de autoridad, sino que la escritura es atravesada por otras escrituras³⁹¹. Los poetas fuertes serán aquellos que no sólo reescriban a los poetas canónicos sino que los transformen de una forma original.

Por ejemplo, cuando uno lee la poesía de Forugh Farrojjad involuntariamente recuerda el nombre de George Sand, la escritora francesa. Yousefi indica que las primeras novelas de Sand tienen contenidos románticos y amorosos, pero después con el paso de tiempo, ella muestra más atención a los temas serios de la vida y los problemas y expresiones sociales, tal como Farrojjad. También se puede observar un reflejo del amor por la naturaleza en todas las obras de ambas³⁹². Así mismo, los críticos occidentales la compararon con Alfonsina Storni, escritora argentina, después de publicar sus primeros poemarios³⁹³.

No obstante, cabe destacar que con el paso del tiempo, Farrojjad se acercó más a un tipo de misticismo a través del amor, – se observa en sus Masnavis y poemas románticos – asegura Azad, y esto es una visión oriental; aunque no es correcto poner frontera entre el Oriente y

³⁸⁸ M. Azad T., *El hada princesa*, pp. 36 y 70-73.

³⁸⁹ Roland Barthes dice: «La intertextualidad, condición de todo texto, sea el que sea, no se reduce evidentemente a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, en cuyo origen raramente se repara, de citas inconscientes o automáticas, dadas sin comillas». Roland Barthes, *The pleasure of the text (El placer del texto y lección inaugural)*, México: Siglo XXI editores, 1989, p. 71.

³⁹⁰ José Camarero, *Intertextualidad: Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona: Anthropos, 2008, p. 24.

³⁹¹ D. Becerra G., *Alejandra Pizarnik*, p. 37.

³⁹² Gholam-Hossein Yousefi, *Chešmeh-ye rošan (La fuente luminosa)*, Tehran: Elmi, 1990, p. 993.

³⁹³ *Ibid.*, p. 995

Occidente, Farrojjad, poco a poco abre camino hacia un horizonte con la ilusión de alcanzar un orificio de esperanza para la humanidad y no acepta que el mundo tenga un mal destino³⁹⁴. Este es un pensamiento oriental y místico y muestra su desarrollo mental.

En la poesía de Occidente, como reclama Stephen Spender, poeta inglés, el contenido poético está vacío de la naturaleza, árboles, hojas y pájaros. Ni siquiera escuchas el sonido del mar. El poema occidental se ha convertido en algo muerto, cansado y sin alma³⁹⁵. Pero como se mencionó antes, el poema de Farrojjad habla de la tierra, las estrellas y la luna hasta sobre el huerto. Ella encontró la verdad en el huerto y se juntó con la naturaleza. Y este es el camino del poeta oriental.

Mohsen Bolhasani, poeta y crítico literario, con respecto a la posición e influencia de Farrojjad en la literatura actual persa, explica que:

Ella es una de las primeras en establecer el realismo en la poesía persa, cambiando la dirección de la poesía del romanticismo al realismo. Forugh tenía una personalidad multifacética, – especialmente en una sociedad que menos apreciaban la existencia y el rol de la mujer – y a pesar de su juventud, brilló y estableció una nueva corriente en la literatura contemporánea con su visión poética que es inalcanzable³⁹⁶.

La poesía de Farrojjad según Shamlou, es engañosa. Por un lado sospechas que lo que hizo su poema tan delicado y frágil es un romanticismo anticuado que ha superado el Ghazal, y por otro, confiesas que si quieres elegir un “ismo” por él, nada más le conviene más que el realismo; un poema real que se ha levantado de la vida³⁹⁷. Ella no es una poeta socialista y compone poemas con su propio instinto y sensación y sangre y como no prestaba atención al típico estilo poético persa, el ritmo y la rima no juegan un rol importante en su poesía y están a la orden de su pensamiento y cosmovisión.

³⁹⁴ M. Azad T., «Evoluciones intelectuales de Farrojjad», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 360-366.

³⁹⁵ David Leeming, *Stephen Spender: la vida en modernismo*, London: Henry Holt and Company, 2001, p. 19.

³⁹⁶ Mohsen Bolhasani, «Forugh, mujer rebelde en los tiempos de soledad», *Periódico de Atre-yas*, 2015 <<http://atreyas.ir/21959>> [consulta: 22 julio 2018].

³⁹⁷ A. Shamlou, «La poesía de Forugh», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 278-279.

Igualmente, podemos decir que la poesía de Farrojjad es el campo puro de las sensibilidades románticas, que a veces el rayo del concepto filosófico brilla sobre esa sensibilidad y lo adorna con la colectividad de una cosmovisión de la filosofía del amor, y luego desaparece hasta aparecer de nuevo en otros fragmentos de su poema o sus otros poemas. Su poesía – especialmente su última obra – tiene un espacio filosófico-sentimental. Se supone que ella piensa en cada retazo de su poema, como una filósofa poeta, o una poeta filósofa. Aunque como plantea Baraheni, su filosofía, es más bien una filosofía privada y no común: «Lo que hace privada a su filosofía es su cosmovisión emocional como mujer. Su salto hacia la filosofía viene de su compasión femenina, de hecho, no es una filosofía, sino una cosmovisión que orienta los retazos, versos, estrofas y cada uno de sus poemas»³⁹⁸.

Farrojjad es la creadora de una corriente que ignoró las tradiciones de la poesía persa con facilidad, gritó los sentimientos femeninos con su rebelión y los expresó con un lenguaje nuevo y realista; incluso hablo sin temor de sus dimensiones más personales. En aquella época, asegura Shafiei Kadkani, Farrojjad era la única mujer que contactaba con su identidad y personalidad singular en la literatura masculina. La generación de la década de los setenta ha sido uno de los mayores acontecimientos en la literatura persa y Farrojjad, es una de las grandes figuras de esa época: «Forugh es la representante intelectual vanguardista privilegiada de la literatura de las décadas recientes de los sesenta y setenta de Irán, con todas las características que tiene una intelectual; con todos sus puntos fuertes y débiles»³⁹⁹.

Forugh Farrojjad enseñó la emoción y el sentimiento en la poesía persa. Como destaca Mohseni, ella introdujo el estado emocional en la literatura de forma sofisticada, y esto no es un juicio destinado y/o con una decisión previa. En este sentido, la mejor respuesta es una cita de la propia poeta: «Todo el mundo quiere hablar con astucia, pero nadie busca la conversación sincera»⁴⁰⁰.

³⁹⁸ Reza Baraheni, «Consideraciones sobre “Creamos en el comienzo de la estación fría”», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 488-502.

³⁹⁹ Mohammad-Reza Shafiei Kadkaní, «Forugh en el centro del cuarto periodo de la poesía contemporánea», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 287-293.

⁴⁰⁰ M. Bolhasani, «Forugh, mujer rebelde», <<http://atreyas.ir/21959>> [consulta: 22 julio 2018].

3. ALEJANDRA PIZARNIK

*Alguna vez sabrás
por qué hablas menos de lo que dices.
Alguna vez conocerás
lo que ya habías dicho dijiste.
Solo tú puedes hablar del hablar
porque es tu emblema, tu flagelo.*

Alejandra Pizarnik, («Sin tierra común» PC: 250)

En la obra de Alejandra Pizarnik se manifiesta un constante sentido de extranjerismo y exilio, un sentimiento de no pertenecer a ninguna tierra. De allí nace una voz y una lengua particular, como lo pone de relieve Diedre Becerra:

Las raíces de su lengua pertenecen a un lugar desconocido, es como si las hubiese arrancado de otra tierra, de modo que sangran gota a gota sobre los blancos. Es probable que Alejandra haya sufrido del exilio de sus padres que llegaron de Rusia a la Argentina en 1934, hablando ruso y yiddish. Alejandra aprendió a leer y escribir en yiddish junto al español. Poco tiempo después se declaró la segunda guerra mundial y tuvo lugar el holocausto, quizá estas heridas que no se cierran nunca, hicieron de ella en el país en que nació una perfecta exiliada. Su lengua resulta de un destierro originario. Su voz es la de alguien que se ha escapado de la geografía como el humo se escapa de un barco que se aleja⁴⁰¹.

Uno de los elementos más significativos que detectan muchos críticos a la hora de analizar los poemas de Alejandra Pizarnik, según Claudia Magliano, «es el Yo convertido en materia poética». El Yo de la poeta es a la vez sujeto de la enunciación, tema de la enunciación y destinatario de la misma. De este modo se conforma «un triángulo siguiendo el esquema de Bühler⁴⁰² compuesto por un mismo elemento: Mundo (yo), Emisor (yo) y Receptor (yo)»⁴⁰³:

⁴⁰¹ D. Becerra G., *De la voz ajena*, p. 20.

⁴⁰² En el modelo de comunicación clásico propuesto por Karl Bühler en su libro *Teoría del lenguaje*, el punto de partida está en el *Crátilo de Platón*, donde se afirma que la lengua es una herramienta y que esa herramienta sirve para que una persona le diga a otra algo sobre las cosas. Bühler desarrolla y enriquece esta metáfora platónica añadiéndole dimensiones adicionales.

⁴⁰³ C. Magliano, «Poética del yo al yo», <www.apuruguay.org/revista_pdf/rup101/101-magliano.pdf> [consulta: 24 julio 2018].

Ahora
en esta hora inocente
yo y la que fui nos sentamos
en el umbral de mi mirada

(«11», AD: 6)

Si afirmamos que la poesía es la objetividad del mundo enfrentada con la subjetividad del Yo lírico, entonces podemos enfatizar esta característica como una posible definición del género lírico. Por lo tanto, esa objetividad sería la materia poética y la subjetividad, el elemento transformador de dicha materia. Así, partiendo de Magliano, el Yo de la poeta no está tratado como un elemento ajeno al Yo lírico, porque el creador de los dos Yo es la misma persona; «no se trata del “yo soy otro” de Rimbaud, sino que es un Yo (poetizado) amalgamado con el Yo (lírico), que forma una unidad indivisible consigo mismo»⁴⁰⁴.

Parece que existe un conflicto o tensión entre lo mismo y lo otro⁴⁰⁵. Como apunta Carolina Depetris, la poesía de Pizarnik sustenta cuatro modos discursivos: «la invocación, el sermón, el homenaje y el reproche»; desde *La tierra más ajena*, ella conforma su poesía en torno a una disposición dialógica que tiene lugar en dos planos o dimensiones, uno extrínseco a la poeta y otro inmanente⁴⁰⁶. Su poética está permanentemente ante el espejo, en búsqueda incansable de sí misma. Desde el enfoque de René Espinosa, «la poeta usa los métodos de la escritura automática, el azar objetivoy la imagen surrealista, y los invierte a través de la intervención del Yo»⁴⁰⁷:

El centro
de un poema
es otro poema
el centro del centro

⁴⁰⁴ *Ibid.*

⁴⁰⁵ Desde el enfoque de Aira, «lo que se manifiesta en la obra de Pizarnik es un desdoblamiento y dislocación del sujeto por la abundancia de la segunda persona refiriéndose a sí misma: “Cubre la memoria de tu cara con la máscara de la que serás y asusta a la niña que fuiste” («VI», *EPL*: III: 200)». C. Aira, *Alejandra Pizarnik*, p. 52.

⁴⁰⁶ C. Depetris, *Aporética*, p. 27.

⁴⁰⁷ René Alejandro Espinosa Casanova, *Alejandra Pizarnik: un surrealismo propio*, tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador, 2015, p. 8.

es la ausencia

en el centro de la ausencia
mi sombra es el centro
del centro del poema

(«Los pequeños cantos»⁴⁰⁸: III», *PC*: 316)

Espinosa clasifica los propósitos de la reincorporación del Yo a la escritura de Pizarnik en tres grupos: «El primero es organizar el caos del dictado del espíritu en poesía, el segundo es sellar su intención de convertir la vida en lenguaje, y el tercero es reintroducir una serie de elecciones que garantizarán, entre otras cosas, la calidad de lo que se está escribiendo»⁴⁰⁹.

De esta manera, Magliano indica que las cosas poseen dos cualidades: «la de ser y la de no ser, es en esta última donde se sustenta la poesía de Alejandra Pizarnik, bebe de ese no ser para llegar a ser»⁴¹⁰. En consecuencia, el mundo objetivo pierde su forma fuera de sí mismo, desaparece, se elimina, porque la presencia del Yo lo supera. Así parece que no existe ninguna conexión entre el mundo y el Yo, porque el Yo se encuentra en otro marco de la realidad y es por eso que no se enfrenta con el otro; y si la poeta lo nombra y le da presencia en el poema, el Yo se anula.

La poesía de Alejandra Pizarnik, como sostiene Magliano, construye con el Yo “el juego de cajas chinas o el espiral” que parece comenzar y acabar pero que no comienza ni acaba nunca; porque es “el infinito del Yo proyectándose hacia el infinito del Yo”⁴¹¹. Según la propia Alejandra Pizarnik:

La poesía es el lugar donde todo sucede. A semejanza del amor, del humor, del suicidio y de todo acto profundamente subversivo, la poesía se desentiende de lo que no es su libertad o su verdad. Decir libertad o verdad y referir estas palabras al mundo en que vivimos o no vivimos es decir una mentira. No lo es cuando se atribuye a la poesía: lugar donde todo es posible⁴¹².

⁴⁰⁸ Alejandra Pizarnik, «Los pequeños cantos», Caracas, revista *Árbol de Fuego*, 45 (1971).

⁴⁰⁹ R. A. Espinosa C., *Un surrealismo propio*, p. 35.

⁴¹⁰ C. Magliano, «Poética del yo al yo», <http://www.apuruguay.org/revista_pdf/rup101/101-magliano.pdf> [consulta: 1 agosto 2018]

⁴¹¹ *Ibid.*

⁴¹² C. Piña, *Una biografía*, p. 107.

De esta manera, Pizarnik encuentra la realidad en el poema; porque es en el poema donde la ocurrencia de todo imposible se vuelve posible y la poeta consigue conocerse en aquél ámbito poético y reunir consigo misma en una comunión con lo que fue, con lo que será y con la que es. La poesía contribuye a la ilusión del tiempo sincrónico, porque el poema no enmarca lo temporal sino que lo traspasa, lo transgrede.

Ella se desnuda en el paraíso
de su memoria
ella desconoce el feroz destino
de sus visiones
ella tiene miedo de no saber nombrar
lo que no existe

(«6», AD: 5)

A pesar de que el primer poemario no posee la rigurosidad léxica y temática de los siguientes poemarios y está dentro de una línea poética neorromántica⁴¹³, en los demás, partiendo de Jorge Cadavid, ella encuentra el camino a seguir y emprende así la búsqueda del lenguaje total, “aquel que, en el fulgor de su límite, se descubre a sí mismo”⁴¹⁴, que mantiene al poeta en una tensión constante y lo enajena del mundo, comprometiendo el propio Ser.

Y es en un poema de su segundo libro que la poeta finalmente queda con “Alejandra” – en vez de Flora Alejandra – como el término definido para firmar toda su obra posterior⁴¹⁵. «Sólo un nombre», es el poema que llama más la atención dentro de todo el poemario *La última inocencia*, por su brevedad y por la ruptura de todo esquema sintáctico y lógico de la frase. Este poema corto, tal como indica Javier Izquierdo, «ofrece una respuesta relativamente definitiva a una cuestión tan

⁴¹³ La poeta ignoraba su primer poemario y no lo daba valor e importancia.

⁴¹⁴ Jorge Hernando Cadavid, *El caso Pizarnik o el caso de la palabra*, tesis de maestría, Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia, 1988, p. 37.

⁴¹⁵ Como se mencionó en el capítulo II, la poeta tenía distintos nombres en aquel momento de la vida, y eligiendo a “Alejandra” como su nombre definitivo, pone sello al comentario mencionado que no reconocía su primer poemario dentro de sus obras.

aparentemente fútil, pero tan importante, como es el ajuste del propio nombre»⁴¹⁶. Desde el título se observa la anunciación de una identidad que es puesta en duda a través de la repetición del nombre “Alejandra”, y que confirma lo que dice el título, representa al sujeto, pero no habla de su realidad.

Lasarte sostiene que este poema representa «el fracaso de la palabra, ante la imposibilidad de que un signo lingüístico cree la realidad»⁴¹⁷. Esto quiere decir que la poeta duda que un signo lingüístico – aquí significativamente su propio nombre – pueda crear la realidad. La palabra, más que exaltar, degrada, y la escritura del nombre con minúscula es una prueba de esa degradación:

alejandra alejandra
debajo estoy yo
alejandra

(«Sólo un nombre», *UI*: 51)

La voz de la poeta parece estar en búsqueda de un nombre, de su nombre verdadero, aquel que la satisfará a ella y su vida, o incluso más, que le permitirá participar de la vida y escapar de la muerte. Es la búsqueda por expresar la realidad del Yo poético, no la del signo. En el sentido que proporciona Cadavid: «Pizarnik quisiera llegar a ese Yo inefable sobre el que reposan incontables alejandras. No existe sólo una Alejandra, y el espacio físico del poema da la idea de que no hay ninguna que sea la verdadera: el nombre carece de mayúsculas iniciales, de signos de puntuación, se despliega hacia el abismo»⁴¹⁸. El Yo poético se desdobra no sólo en una voz, sino en varias voces. Más adelante, veremos cómo Pizarnik al final de su producción poética jugará con los tres pronombres para autodefinirse, para explicarse:

No puedo hablar con mi voz sino con mis voces [...]

⁴¹⁶ Javier Izquierdo Reyes, «“Sólo un nombre”: sobre un poema de Alejandra Pizarnik», *Revista Fogal*, 2014 <<https://www.revistafogal.com/2014/06/11/s%C3%B3lo-un-nombre-sobre-un-poema-de-alejandra-pizarnik/>> [consulta: 5 agosto 2018].

⁴¹⁷ Francisco Lasarte, «Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik», *Revista Iberoamericana*, 125 (1983), pp. 877-887.

⁴¹⁸ J. H. Cadavid, *El caso Pizarnik*, p. 65.

algo en mí no se abandona a la cascada de cenizas que me arrasa dentro de mí con ella que es yo, conmigo que soy ella y que soy yo, indeciblemente distinta de ella...

(«Piedra fundamental», *IM*: 218)

Pizarnik para llegar al estilo poético deseado, en el poemario *Las aventuras perdidas* empieza a recortar y sintetizar, o como plantea Patricia Venti, “a condensar sus poemas con un ligero toque surrealista”; porque siente un gran fallo en sus poemas y lo relaciona con el alargamiento de los versos⁴¹⁹. En los versos el sujeto es preponderante, “entre sujeto/objeto se interponen juegos y dislocaciones del lenguaje”⁴²⁰.

El resultado de esta transformación poética se evidencia en los poemas breves de *Árbol de Diana* y *Los trabajos y las noches*, que mezclan imágenes y realizan asociaciones inconscientes. Pizarnik habla con el cuerpo en *Los trabajos y las noches* lo que lleva a una insurrección al principio del sujeto, el lenguaje le habla y así se rebela al código de la lengua. A lo largo de este libro, como señala Sarah Martín:

Se observan unas imágenes que, con sugerencias y ambigüedades, son utilizadas frecuentemente por ciertas fuentes poéticas. La repetición obsesiva y la aliteración unidos a un poema extremadamente breve sostenido por el trabajo sintáctico configura entonces un lenguaje aparentemente sencillo, básico, tal vez similar a aquel primero capaz de acceder al conocimiento de las cosas⁴²¹.

A diferencia de los poemas cortos de estos dos poemarios, Pizarnik en *Extracción de la piedra de locura* y *El infierno musical* acerca el lenguaje de su poesía a la prosa extensa y fluye

⁴¹⁹ P. Venti, «Alejandra Pizarnik en el contexto argentino»,
〈<http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/pizaconte.html>〉 [consulta: 1 julio 2018].

⁴²⁰ *Ibid.*

⁴²¹ Sarah Martín López, «El abismo del silencio, la pulsión de muerte: una propuesta de lectura de “Los trabajos y las noches” de Alejandra Pizarnik», *Lectora*, 13 (2007), pp. 67-84.

la sangre surrealista de Artaud en sus versos⁴²²; lo que transforma su poesía en algo incomprensible según ella misma⁴²³:

El error consiste en alimentar la esperanza de un día nuevo en que escribiré cosas nuevas: objetos externos hechos objetivos etc. o tal vez quiero dar un visado especial a mis textos raros. Puesto que son incomprensibles, que los salve, aunque sea la magia verbal [...] Mis poemas de ahora están muertos. Siento que nada vibra dentro de mí. Hay una herida y esto es todo. Pero se cumple en un lugar donde el lenguaje no parece necesario (D: 456-457).

Como explica Carolina Depetris, el estilo poético de Pizarnik cambia después de 1968, y los críticos literarios también coinciden en destacar este cambio en su escritura a partir de *Extracción de la piedra de locura*, y afirman que esta mudanza de un registro poético a otro conlleva la pérdida de la capacidad y posibilidad de poetizar⁴²⁴. Según ella, Pizarnik “pasa de la confianza en el hacer poético” – confianza en acertar con una palabra poética pura que permita expresar la trascendencia de lo evidente hacia lo esencial – “a la pérdida de confianza en el hacer poético” – imposibilidad de acertar con el lenguaje puro y consecuente, imposibilidad en nombrar la realidad trascendente –⁴²⁵. La fragmentación en sus últimas obras convierte su poesía en algo aún más incomprensible donde se establece un juego de espejos que hace imposible saber cuándo habla la máscara y cuándo habla ella misma.

Pizarnik arriesga su vida por su obra, porque el valor de su obra se centra en su trabajo con el lenguaje, que es la naturaleza de su escritura. Con una intensa necesidad de verdad poética y con la firme convicción de que “la única morada posible para el poeta es la palabra”, Pizarnik abre las puertas de la creación del poema, “algo que está más allá del lenguaje”, como lo define Octavio

⁴²² El tres de septiembre de 1959, escribe: «He hojeado las obras de Artaud y me contuve de gritar: describe muchas cosas que yo siento – en esencia: ese silencio amenazador, esa sensación de inexistencia, el vacío interno, la lucha por transmutar en lenguaje lo que sólo es ausencia o aullido –; y también habla de los períodos de tartamudez: la lengua rígida, la asfixia» (D: 206).

⁴²³ Depetris apunta: «A pesar de no existir transmisión de un mensaje ni isotopía, en su texto se conforman significados que el lector comprende; es decir, Pizarnik altera, en la escritura, el significante ligado a un determinado significado y el lector recompone, en la lectura, el vínculo convencional entre uno y otro, reconstruye el signo. Por ejemplo: “respondecó” por “respondió”, “diversiones públicas” por “diversiones públicas”, etc.». Carolina Depetris, «Alejandra Pizarnik después de 1968: la palabra instantánea y la “crueldad” poética», *Iberoamericana*, vol. 8, 31 (2008), pp. 61-76.

⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ *Ibid.*

Paz⁴²⁶. El lenguaje es siempre una pregunta para la poeta que debe ser aclarada, nunca una seguridad o una de las formas de la resignación.

De la obra de Alejandra Pizarnik se entiende que la palabra es al mismo tiempo sombra y espejo, porque la palabra es el centro de su propuesta poética. Esto hace que la poesía se convierta en un proceso fragmentario, lleno de sombras, y tal vez insuficiente, como destaca Tamara Kamenszain: «Una paradoja que detiene, inmoviliza, da miedo y oscurece mientras va iluminando con su presencia la movilidad de la vida»⁴²⁷. Y el poema no es nunca lo que está escrito sino lo oculto, lo que no se puede decir:

El poema que no digo
el que no merezco.
Miedo de ser dos
camino del espejo:
alguien en mí dormido
me come y me bebe.

(«14», AD: 7)

De acuerdo con Espinosa, «lo obsceno está en la poesía como lo faltante, mientras que en la prosa está como lo dicho. La voz poética crea desde la premisa de que escribir lo real es imposible, así que simplemente sugiere y señala el camino»⁴²⁸. El poema es entonces breve porque lo que no se puede decir, que es todo, todo y nada, está en otra parte. En el espejo, ella también es la poesía:

...(Ella es su espejo incendiado, su espera en hogueras frías, su elemento místico, su fornicación de nombres, creciendo solos en la noche pálida.)

(«17», AD: 7)

⁴²⁶ D. Becerra G., *De la voz ajena*, p. 31

⁴²⁷ Tamara Kamenszain, *La boca del testimonio*, Buenos Aires: Norma, 2007, p. 66.

⁴²⁸ R. Espinosa C., *Un surrealismo propio*, p. 77.

3.1. LA LENGUA DE LA POESÍA: DE LA BÚSQUEDA DE UNA VOZ PROPIA AL SILENCIO

La búsqueda poética de Alejandra Pizarnik se desprende de un deseo y confianza para alcanzar la palabra exacta que se evidencia en los primeros poemarios y se relaciona con una etapa de aprendizaje en la que la voz ajena representa un pretexto fundamental. Durante el periodo de madurez – desde el *Árbol de Diana* hasta *La extracción de la piedra de locura* – la poética de Pizarnik muestra una evolución progresiva hacia una poesía cada vez más breve, con una forma cada vez más concisa y fragmentaria. Ella misma lo afirma en el prólogo a la *Antología consultada de la joven poesía argentina*:

Cada día son más breves mis poemas: pequeños fuegos para quien anduvo perdida en los extraños. [...] Me concentro mucho tiempo en un solo poema. Y lo hago de una manera que recuerda, tal vez el gesto de los artistas plásticos: adhiero la hoja de papel a un muro y la contemplo: cambio palabras, suprimo versos. A veces, al suprimir una palabra imagino otra en su lugar, pero sin saber aún su nombre. Entonces a la espera de la palabra deseada, hago en su vacío un dibujo que la alude. Y este dibujo es como un llamado ritual⁴²⁹.

Como antes señalamos, Pizarnik se mueve desde su infancia en dos lenguas, el yiddish y el español, lengua que se le resiste, que no logra habitar porque se siente extranjera, y que es la lengua de la sociedad donde reside y para comunicarse debe dominar también la escritura. Su gramática la tortura, debido a la falta de conocimiento de normas y reglas gramaticales, y muchas veces lo comenta en sus *Diarios*: «Revisé viejas páginas que me habían parecido muy bellas cuando las escribí. Estoy deslumbrada: hoy descubrí que no sé escribir, que no tengo la más mínima noción del idioma español, que no son temas los que faltan sino técnica. Hablo de moverme libremente dentro del lenguaje» (*D*: 274).

⁴²⁹ Hector Yanover, *Antología consultada de la joven poesía argentina*, Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1968, p. 367.

Sin embargo, este rasgo es el que permite que su poesía tenga un tono, un ritmo singular y con una consciente depuración lingüística. Pizarnik colecciona palabras para transmutarlas en poemas:

Si leo, si compro libros y los devoro, no es por un placer intelectual – yo no tengo placeres, sólo tengo hambre y sed – ni por un deseo de conocimientos sino por una astucia inconsciente que recién ahora descubro: coleccionar palabras, prenderlas en mí como si ellas fueran harapos y yo un clavo, dejarlas en mí inconsciente, como quien no quiere la cosa, y despertar, en la mañana espantosa, para encontrar a mi lado un poema ya hecho (*D*: 198).

Así mismo, Diedre Becerra indica que sus filiaciones intelectuales, sus dificultades con la lengua natal, con la estructura gramatical, todo esto va configurando una voz propia, una estética singular⁴³⁰. La poeta busca trascender el lenguaje, poseerlo y hacerlo su refugio. En su consagración literaria, según la poeta Delfina Muschietti, ella crea un universo poético donde la voz ajena seguirá teniendo un lugar, pero no ya como modelo a seguir, sino como “una reapropiación para configurar su propia voz”⁴³¹. Pensamiento y poesía van en busca de la palabra pura y sencilla en la que el ser llega al lenguaje⁴³². Las búsquedas traspasan fronteras geográficas y temporales para explorar la poesía como una experiencia límite. Una obsesión por lograr la unidad y disolver los dualismos entre naturaleza y espíritu; objeto y sujeto; vida y obra; lenguaje y ser.

⁴³⁰ D. Becerra G., *De la voz ajena*, p. 61.

⁴³¹ «Los grandes poetas no hacen sino leer y procesar: triturar la tradición, sea ésta cual fuere. Allí, en el laboratorio del lenguaje, experimentan Vallejo con Darío, Gironde con todas las vanguardias, Juanele con los simbolistas, Perlongher con todo el modernismo, Carrera con Juanele y la tradición del campo, Bellessi con la propia Pizarnik. Una gran obra como la de Pizarnik no hace sino fagocitar sus lecturas (Trakl, Hölderlin, Rimbaud, Artaud y todo el surrealismo, Carroll, y hasta los poetas contemporáneos – menores o no – como Porchia u Olga Orozco) para producir una voz tan propia en su ajenidad, en su fuerza centrífuga y maquínica, que luego sólo podemos reconocer un estilo, una forma de decir, una cierta cantidad formal a la que sin duda adscribimos una firma». Delfina Muschietti, «Una luz cegadora», *Radar Libros*, 2015 <<https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-07/01-07-15/nota2.htm>> [consulta: 7 agosto, 2018].

⁴³² En una entrevista advierte: «Creo que, de todos, el poeta es el más extranjero. Creo que la única morada posible para el poeta es la palabra». Martha Isabel Moia, «Algunas claves de Alejandra Pizarnik: entrevista con Alejandra Pizarnik», publicada en *El deseo de la palabra*, 1972 <<http://www.cibertaller.com.ar/pizarnik.htm>> [consulta: 25 julio 2018].

En la búsqueda de la palabra deseada, Josefa Fuentes sugiere que la poeta exige tanto a la palabra deseada que sus poemas se convierten en juegos verbales en plena ebullición; «no nos ofrece una materia sólida o compacta, sino un cuerpo cambiante que fluctúa y se deshace»⁴³³. En su poesía el lector se enfrenta a la intensidad del nombrar, a la revelación instantánea que calcina la realidad perseguida. Así su práctica escrituraria se encamina a la búsqueda del verdadero lenguaje, búsqueda que plantea interrogantes relativos al ser y al hacer poético: «Yo considero que el verdadero lenguaje surge de una misma, del mismo ser, sin rebuscamientos, y no sé si algún día cambiaré de opinión» (*D*: 34).

Los poetas al preguntarse por lo esencial e inasible, al cuestionarse sobre los absolutos para obtener el sentido del ser arriesgan la morada del ser, como lo ha planteado Heidegger: «La poesía moderna y contemporánea, lleva, al extremo el cuestionamiento del lenguaje arriesgando la comprensión y la comunicabilidad. [...] En esa búsqueda del ser, el poeta moderno persigue – paradójicamente – lo que percibe y lo que, en principio no puede percibir: lo invisible, lo intangible»⁴³⁴.

En esta búsqueda, su vida y cuerpo y lenguaje se mezclan, y nace un lenguaje primigenio que ofrece la palabra esencial. Su objetivo es dedicarse totalmente a la poesía y así cumplir su destino de poeta. La consagración de Pizarnik a la poesía es total, como lo describe Cristina Piña:

Ella se consagró en cuerpo y alma a la poesía, rozando, por ello, todas las experiencias límite que prescribe el mito decimonónico del “poeta maldito”, calcado fundamentalmente sobre la experiencia de Rimbaud, pero que también incluye las de Isidore Ducasse (conde de Lautréamont), Baudelaire y, tangencialmente, pero no con menor incidencia, la de Mallarmé, en su carácter de “poeta puro” que aspiraba a que la vida se resumiera en un libro: la locura, las drogas (no ya el opio, el hachís o el alcohol de los paraísos artificiales y las búsquedas ocultistas de contacto con lo otro, sino los psicofármacos para defender la lucidez), la soledad última, la sexualidad no ortodoxa, la rebelión generalizada contra las convenciones⁴³⁵.

⁴³³ J. Fuentes G., «El surrealismo en Alejandra Pizarnik», <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo>> [consulta: 24 julio 2018].

⁴³⁴ S. Martín, *Poesía y conocimiento*, p. 96.

⁴³⁵ C. Piña, *Alejandra Pizarnik*, p. 19.

La poeta enfatiza repetidamente que no puede ser sincera consigo misma, y escribe para mantenerse alerta, cuerda, pero una y otra vez se da cuenta de que sus palabras no son confiables, y no transmiten lo que ella quiere decir y la lengua natal castra:

Ahora sé que cada poema debe ser causado por un absoluto escándalo en la sangre. No se puede escribir con la imaginación sola o con el intelecto sólo; es menester que el sexo la infancia y el corazón y los grandes miedos y las ideas la sed y de nuevo el miedo trabajen al unísono mientras yo me inclino hacia la hoja, mientras yo me despeño en el papel e intento nombrar y nombrarme (*D*: 207).

A pesar de que ella había creado una relación entrañable entre su vida y la poesía, y a pesar del amplio plan de lecturas, de horas de soledad con los libros, todavía no sentía satisfacción por su capacidad lírica y gramática y por otro lado⁴³⁶, quería cumplir con su compromiso con el oficio de la poeta de forma perfecta; y como – en su pensar – no alcanzaba la confianza en sus medios innatos, en sus recursos internos o espirituales o imaginarios (*D*: 279-280), se deprimía más y transmitía su dolor en su versos; podemos decir que esto es la raíz fundamental del dolor que caracteriza su poética. Es a partir de esto que ella elige líricamente un mundo de palabras en reconfiguración constante para crear las imágenes y los sitios que la voz lírica habita: «Yo sentía una escritura total. El animal palpitaba en mis brazos con rumores de órganos vivos, calor, corazón, respiración, todo musical y silencioso al mismo tiempo» (*D*: 253).

Sea como fuere, Pizarnik para comenzar a crear un lenguaje de palabras y signos, comienza a romper la división entre géneros literarios, y a medida que avanza, se pierde en el lenguaje. La poeta que había alcanzado su propio lenguaje empieza a borrar las fronteras poéticas establecidas, y de esta manera, incluye textos en prosa en su poética y rompe las regulaciones lingüísticas. Asimismo, como también indica Espinosa, cuando las fronteras son borradas, ella fuerza la sintaxis en los enunciados, inventa palabras, experimenta con los espacios en blanco y signos de puntuación, y crea su propia gramática, prosodia, y semántica:

⁴³⁶ En su *Diario* reclama: «Aunque llegara a definir la poesía – aspiración estúpida, por otra parte –, aunque descubriera su esencia, aunque desvelara su origen más profundo, aunque la poesía toda y todos los poetas me fueran tan conocidos como mi propio nombre, llegado el instante de escribir un poema, no soy más que una humilde muchacha desnuda que espera que lo otro le dicte palabras bellas y significativas, con suficiente poder como para izar sus pobres tribulaciones y para dar validez a lo que de otra manera serían desvaríos» (*D*:80).

Herramientas poéticas de Pizarnik para la destrucción del lenguaje e introducir palabras nuevas, son la repetición y la combinatoria. La combinatoria tiene que ver con la sintaxis y su destrucción. Este término se diferencia de combinación porque no es mezcla o unión, no tiene como objetivo el orden de la frase, el sentido completo o la autonomía sintáctica, sino que tiene un sentido mucho más matemático, busca todas las configuraciones posibles de los elementos de un conjunto. La combinatoria es el desorden, el caos, porque cada permutación, cada variante en la frase y en las palabras será una desviación de sentido⁴³⁷:

el tiempo tiene miedo
el miedo tiene tiempo
el miedo

(«Canto», *UI*: 41)

Este poema muestra la posibilidad de sentidos en la combinatoria aunque no es todavía un intento de destrucción, pero en el poema «La verdad de esta vieja pared», la combinatoria no se queda solamente en los elementos de la oración, empieza a entrar en las palabras. Pizarnik modifica, escribe una palabra, luego cambia una letra y va encadenando los resultados.

que es frío es verde que también se mueve
llama jadea grazna es halo es hielo
hilos vibran tiemblan
hilos
es verde estoy muriendo
es muro es mero muro es mudo mira muere

(« La verdad de esta vieja pared», *TN*: III: 162)

A su vez, la repetición es una de las herramientas principales en la poética de Alejandra Pizarnik. La repetición como contramedida, que desliga ciertas “ideas insólitas que por su misma naturaleza son ilimitadas y no pueden ser descritas formalmente”⁴³⁸. También Espinosa aclara que

⁴³⁷ R. A. Espinosa C., *Un surrealismo propio*, p. 81.

⁴³⁸ A. Pizarnik, *Prosa completa*, p.146.

«la repetición no solo expresa el deseo inconsciente, como el azar objetivo, sino que apunta a la destrucción de ese deseo, es decir que en la repetición no se muestra el placer, sino la locura, la imposibilidad de estar completo, el goce»⁴³⁹. Pizarnik repite porque es incapaz de decir lo oculto, sus voces se contradicen y el poema se traiciona a sí mismo:

dice que no sabe del miedo de la muerte del amor
dice que no tiene miedo de la muerte del amor
dice que el amor es muerte es miedo
dice que la muerte es miedo es amor
dice que no sabe

(«20», AD: 9)

El intercambio de las palabras en los versos va contradiciendo continuamente los versos anteriores, mientras que la repetición provoca una confusión que se refiere aquí a sin sentido. Como colofón, el último verso destroza los cuatro anteriores de forma sucinta. El mecanismo que expresa esta contradicción es perspicaz y crea una sensación de misterio:

...no el tiempo
solo todos los instantes
no el amor
no
sí
no

un lugar de ausencia
un hilo de miserable unión

(«Fronteras inútiles», TN: 153)

En consecuencia, las verdaderas palabras y el verdadero sentimiento quedan sin ser dichos, y permanecen ocultos. Posteriormente, como señala Becerra Gamboa, en *Extracción de la piedra*

⁴³⁹ R. A. Espinosa C., *Un surrealismo propio*, p. 82.

de locura, Pizarnik no se aleja de sus obsesiones, que son considerables; solo que los sujetos y los tiempos verbales se desplazan agobiantemente por las estrofas y «las dualidades vida-muerte y lenguaje-silencio están invadidas por un Yo desdoblado que se levanta de su cadáver para buscarse en la que fue y se metamorfosea en la que será»⁴⁴⁰:

Hablo como en mí se habla. No mi voz obstinada en parecer una voz humana sino la otra que atestigua que no he cesado de morar en el bosque.

(«Extracción de la piedra de locura», *EPL*: IV: 203)

El juego deconstructivista del lenguaje, como se mencionó anteriormente, empezó de *Extracción de la piedra de locura* y como afirma Josefa Fuentes, estalla en *El infierno musical*, cuando la poeta ya perdió “el don poético al sumirse en la más absoluta soledad”, consecuencia de una inalcanzable fusión entre vida y poesía⁴⁴¹. Partiendo de Fuentes, esta nueva creación ocurre cuando Pizarnik pone en práctica recursos formales y de creación surrealista, como son «el rechazo a la elaboración lógica del verso, el antirrealismo o la liberación del automatismo inconsciente», y puede llegar a confundir su estado artístico con el estado de la locura⁴⁴².

De acuerdo con Susana Zepp, «la confrontación con la reflexión del lenguaje poético y la comprensión de la poesía como una exploración del Yo mediante la exploración del lenguaje, son los temas esenciales de la confrontación literaria con la poética Alejandra Pizarnik»⁴⁴³. La obsesión central de la poeta es el tema del lenguaje, pero más adelante se da cuenta de que sólo puede trabajar con alusiones, con aproximaciones, pero no con palabras: «Se puede expresar sólo lo obvio, nunca lo esencial»⁴⁴⁴. Pizarnik se ve atrapada en el juego de las palabras y cuando una palabra no logra expresar la imagen requerida, la reemplaza por un dibujo, y entonces, en sus poemas, dibuja y escribe, o lo que sería lo mismo, en sus pinturas dibuja y escribe. Como también

⁴⁴⁰ D. Becerra G., *De la voz ajena*, p. 90.

⁴⁴¹ J. Fuentes G., «El surrealismo en Alejandra Pizarnik», <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo>> [consulta: 24 julio 2018].

⁴⁴² *Ibid.*

⁴⁴³ Susanne Zepp, «El deseo de la palabra. Sobre la relación entre la reflexión lingüística y la experiencia histórica en la obra de Alejandra Pizarnik», en *Múltiples identidades: literatura judeo-latinoamericana de los siglos XX y XXI*, Madrid: Iberoamericana, 2012, pp. 103-118.

⁴⁴⁴ M. Moia, «Claves de Alejandra Pizarnik», <<http://www.cibertaller.com.ar/pizarnik.htm>> [consulta: 25 julio 2018].

indica Fuentes, «se trata de llevar a cabo la reunificación de lo fragmentario a partir de la imagen, ya sea ésta representación pictórica o poética».⁴⁴⁵

Sin saber cómo ni cuándo, he aquí que me analizo. Esa necesidad de abrirse y ver. Presentar con palabras. Las palabras como conductoras, como bisturíes. Tan sólo con las palabras, ¿es esto posible? Usar el lenguaje para que diga lo que impide vivir. Conferir a las palabras la función principal. Ellas abren, ellas presentan. Lo que no diga no será examinado. El silencio es la piel, el silencio cubre y cobija la enfermedad. Palabras filosas (pero no son palabras sino frases y tampoco frases sino discursos) (*D*: 258).

Ella es la poeta del cuerpo – en sus cartas a Juan Liscano hablando de su poesía se refiere a su lucha “cuerpo a cuerpo” con el poema⁴⁴⁶ – y su propósito es transformar la vida misma en poesía, como si uno y otro fueran una misma cosa que debiera unirse para alcanzar sentido y entidad. Pero la tragedia ocurre cuando Pizarnik se da cuenta de que la palabra exacta no existe y como dice Borges “la realidad es incomunicable y atroz”⁴⁴⁷.

Basta leer el *Árbol de Diana* para entender que la poeta finalmente encontró el camino que seguirá durante toda su obra; una búsqueda de la palabra exacta, perseguida obsesivamente incluso a través del trazo pictórico⁴⁴⁸. En la descripción del desarrollo poético de Pizarnik, Frances Yates en su libro *El arte de la memoria* sostiene que «Pizarnik acude a lo simbólico para aspirar a su fijeza, a la reunión de sus fragmentos y se desvela la clave fundamental de su poética, el empleo de emblemas», es decir, de imágenes que van a ser usadas como representación simbólica de otra cosa⁴⁴⁹. Palabras que crean campos semánticos que manifiestan imágenes glamurosas y aluden a la luz, alba, paraíso, llama, estrella, que transmiten un resplandor particular. La poeta reitera sin

⁴⁴⁵ J. Fuentes G., «El surrealismo en Alejandra Pizarnik», <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo>> [consulta: 24 julio 2018].

⁴⁴⁶ Mario Roberto Pelicó, «Alejandra Pizarnik, antología poética», *Unimet*, (s.f) <<http://www.unimet.edu.ve/unimetsite/wp-content/uploads/2018/05/Juan-Liscano-Aproximaciones-a-su-obra.pdf>> [consulta: 25 septiembre 2018].

⁴⁴⁷ «Borges, en conversación con Fernández Moreno, dice que Lugones, que era esencialmente “verbal” al igual que Pizarnik se mató cuando comprendió por fin que la realidad es incomunicable y atroz». Laura Estrin, «Pizarnik: el viento de la vida, la militancia de la escritura», *Cuarta Prosa*, 2018 <<https://cuartaprosa.com/2018/09/30/pizarnik-el-viento-de-la-vida-la-militancia-de-la-escritura-laura-estrin/>> [consulta: 26 septiembre 2018].

⁴⁴⁸ Pero más adelante observaremos que ella empezó a destruir el lenguaje poético que había adquirido.

⁴⁴⁹ Frances A. Yates, *El arte de la memoria*, Madrid: Taurus, 1974, p. 431.

piEDAD imágenes que como términos emblemáticos configuran sus escritos, y confirma su alegría al encontrar imágenes que la aluden: «feroz alegría cuando encuentro una imagen que lo expresa» (D: 335):

un golpe de alba en las flores
me abandona ebria de nada y de
luz lila
ebria de inmovilidad y de certeza

(«27», AD: 11)

Con respecto al espacio simbólico de este poemario, Cristián Basso indica:

La primera visión que se tiene de las categorías simbólicas es la constatación de una voz que se desprende de su propia corporalidad y el inicio de un recorrido hacia la caza de sí misma que componen el sentido orgánico del poemario y que puede leerse como un todo en el que Diana es el nombre que encubre la identidad del sujeto poético que intenta comprender su origen en la alusión simbólica al árbol primigenio desde el cual puede explicarse su devenir en el discurso poético⁴⁵⁰.

En el prólogo del libro *Árbol de Diana* escrito por Octavio Paz, se explica que el poemario está atravesado por la figura rimbaudiana de la poeta vidente que colocada frente al sol refleja sus rayos y los reúne en un foco central llamado poema, que produce un calor luminoso capaz de quemar, fundir y hasta volatilizar a los incrédulos⁴⁵¹. Como dirá Cadavid: «el receptor se encuentra ante estos poemas entre la sencillez y la dificultad, dada por la misma función expresiva, sus poemas nos dicen algo sin decírnoslo, lo mantienen oculto y como en silencio»⁴⁵².

Pablo Villalobos pone de relieve que en este poemario como en toda obra poética de Pizarnik, se confunden la forma y el fondo; y el desdoblamiento del sujeto poético y los temas

⁴⁵⁰ Cristián Basso Benelli, «Construcción identitaria del sujeto poético en *Árbol de Diana* de Alejandra Pizarnik», *Cyber Humanitatis*, 42 (2007) https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID.html [consulta: 10 agosto 2018].

⁴⁵¹ *Árbol de Diana*, Buenos Aires: Sur, 1962, prólogo.

⁴⁵² J. H. Cadavid, *Caso Pizarnik*, p. 25.

abordados sólo pueden ser representados mediante “figuras de contradicción como la paradoja y la metáfora”⁴⁵³. El resultado es nuevamente problemático, pero no cae en el sinsentido. La ilusión de contrasentido potencia toda la tensión presente en la obra y multiplica sus significados.

La obra que destaca la escritura pizarnikiana, como indica Depetris, y la divide en un antes y un después, incluso en el aspecto formal, es la *Extracción de la piedra de locura*⁴⁵⁴. Carlos Pérez recoge este comentario y sostiene que en ella «los poemas abandonan la versificación para extenderse en prosa, de un modo que ha sido emparentado con *Una temporada en el infierno* de Arthur Rimbaud»⁴⁵⁵. En este poemario concluye la fragmentación y los Yo poéticos de la poeta, y se manifiestan diferentes voces⁴⁵⁶. Así mismo, como también afirma Carolina Depetris, este poemario es:

Otro ejemplo de la recurrencia al símbolo como instrumento de representación que le permite a la poeta manifestar principalmente sus inquietudes literarias entablando una conexión emocional con el lector, al cual sumerge en un mundo de imágenes que configura con el canto a partir de una cadena de elementos subjetivos interpretables como lo que son⁴⁵⁷: palabra, símbolo e imagen poética que mantienen una intrínseca relación conformándose entre sí, instaurando la atmosfera lírica característica de la poética pizarnikiana⁴⁵⁸.

El primer acercamiento al espacio y las imágenes poéticas de Pizarnik nos enseña que éstas tienen su propia lógica y verdad estética, que es solo válida dentro del mundo poético en el que

⁴⁵³ Juan Pablo Villalobos, «Alejandra Pizarnik en el país de lo no visto (A propósito de *Árbol de Diana* de Alejandra Pizarnik)», *Signos Literarios*, 5 (2007), pp. 109-128.

⁴⁵⁴ C. Depetris, *Aporética*, p. 50.

⁴⁵⁵ Carlos D. Pérez, «Alejandra Pizarnik: textos de locura y suicidio», *Boletín Topia*, 2009 <<https://www.topia.com.ar/articulos/alejandra-pizarnik-textos-de-locura-y-suicidio>> [consulta: 5 agosto 2018].

⁴⁵⁶ «En este libro, el sí mismo de la poeta incorpora diferentes voces y personas que no solamente suponen el contrapunto dialógico de un tú inseparable del yo, sino la posibilidad de que yo y tú hablen de sí mismos como otro a partir de ella. Esta difracción del sí mismo genera una dinámica del rebote por la que el Yo señala en sí al otro». C. Depetris, *Aporética*, p. 33.

⁴⁵⁷ «El movimiento surrealista recoge esta práctica y utiliza las palabras como si éstas consistieran en “verdaderos objetos a través de las múltiples sensaciones que evocan, igual que en los objetos están implícitas diversas imágenes según los ojos y el recuerdo de quien los percibe”». Anna Balakian, *El movimiento simbolista*, Madrid: Guadarrama, 1969, p. 67.

⁴⁵⁸ C. Depetris, *Aporética*, p. 35.

están integradas.⁴⁵⁹ De este modo, la poeta, que crea realidades dueñas de su verdad, construye con sus emblemas la realidad verdadera de su propia existencia.

Como se mencionó anteriormente, el viaje a París y el contacto con los poetas famosos surrealistas emprendió un nuevo camino en la vida artística de Alejandra Pizarnik, y ella comenzó a emplear términos y expresiones nuevos en sus poemas. Pizarnik expresa los conceptos sucintos gracias al uso de metáforas a través de las cuales dice más de lo aparente. Los términos que son emblemáticos y que contribuyen a conformar los poemas de Pizarnik – de *Árbol de Diana* a *Extracción de la piedra de locura* – como dominios solitarios e ilícitos son *agua*⁴⁶⁰, *jardín*⁴⁶¹, *bosque*⁴⁶², *luz y oscuridad*⁴⁶³, *espejo*⁴⁶⁴, *sol*⁴⁶⁵, *estaciones* (otoño e invierno)⁴⁶⁶, y *noche*, entre otros. El color – rojo, negro, verde, blanco, azul, dorado y lila – también conforma las imágenes

⁴⁵⁹ «La ambigüedad de la imagen no es distinta de la realidad, tal como la aprehendemos en el momento de la percepción: inmediata, contradictoria, plural y, no obstante, dueña de un recóndito sentido. Por obra de la imagen se produce la instantánea reconciliación entre el nombre y el objeto, entre la representación y la realidad. Por tanto, el acuerdo entre el sujeto y el objeto se da con cierta plenitud. Ese acuerdo sería imposible si el poeta no usase el lenguaje y si el lenguaje, por virtud de la imagen, no recobrara su riqueza original. Mas esta vuelta de las palabras a su naturaleza primera - es decir, a su pluralidad de significados - no es sino el primer acto de la operación poética». Octavio Paz, *El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 109.

⁴⁶⁰ Intensifica dramáticamente los escenarios y posteriormente, las emociones producidas por las imágenes poéticas (dolor y nostalgia), sobre todo en la forma de lluvia la cual otorga dinamismo a la imagen: “Ya he perdido el nombre que me llamaba / su rostro rueda por mí como el sonido del agua en la noche / del agua cayendo en el agua” («Privilegio», *EPL*: I: 177)

⁴⁶¹ Según Pizarnik, el jardín es el lugar de la cita o el centro del mundo. Una de las moradas del consuelo para la voz lírica, una alegoría sobre la memoria para evocar la infancia. Representa un espacio sagrado, una dimensión iniciática distinta de la realidad cotidiana; es una de las moradas predilectas: “pasos en la niebla / del jardín de lilas / el corazón regresa / a su luz negra” («Aproximaciones», *PC*: 254)

⁴⁶² Es un escenario aludido mediante el juego de luces-sombras y la zoología o bestiario: “bosque musical / los pájaros dibujaban en mis ojos / pequeñas jaulas» («Antes», *TN*: II: 146)

⁴⁶³ La oscuridad es como la única representación luz-oscuridad en el sistema dual, pues la primera impera representada por ausencia o presencia acompañando la segunda: “La luz se amaba en mi oscuridad” («Continuidad», *EPL*: II: 196)

⁴⁶⁴ Es considerado el diafragma entre dos dimensiones cognitivas: el mundo de las ideas y la realidad sensible, su pálido y evanescente reflejo. El espejo es el medio a través del cual el hombre puede contemplar la dimensión de lo divino: “El amor es este viaje inútil, pero muy suave / al otro lado del espejo” («Aproximaciones», *PC*: 254)

⁴⁶⁵ Una de las representaciones de la luz; en la obra pizarnikiana, su función regeneradora está representada mediante la perpetua alternancia de día y la noche y los ciclos estacionales. Es una figura central luminosa en sí misma, aunque adjetivada con el color negro, y da paso a un nuevo concepto: “Hay, en la espera / un rumor a lila rompiéndose / Y hay, cuando viene el día / una partición del sol en pequeños soles negros” («Antes», *TN*: III: 149)

⁴⁶⁶ Son las estaciones que representan la vejez, la muerte y el reposo periódico de la naturaleza. Están estrechamente relacionadas con los principios subterráneos de la oscuridad y la humedad: “Las cosas amarilleaban frente a mis ojos / recién venidos de un sueño de otoño” («Aproximaciones», *PC*: 254)

líricas resaltando las características que son parte del alma del poemario, como las emociones, el tiempo, el puente entre el lector y el poema.

Dentro de la terminología de Pizarnik, la noche (noche-espejo) y el silencio juegan un rol importante. La noche, como indica Josefa Fuentes, en la poesía de Pizarnik es un referente constante y es una palabra fundamental en toda la escritura; por una parte será el espacio benéfico, donde es posible la revelación y de otro lado un espacio de soledad donde ocurre el encuentro entre el Yo poético consigo mismo, con la creación poética y con la muerte⁴⁶⁷. Símbolo de la deuda romántica, la actividad y poder de la noche son relativos a un espacio donde se constituyen en guardián de la poesía:

en la noche

un espejo para la pequeña
muerta

un espejo de cenizas

(«22», AD: 9)

El silencio se considera como uno de los elementos primordiales de la vanguardia, que en realidad oculta el anhelo de renovación sensorial y cultural. A su vez, para Sucre, el silencio en la poética de Pizarnik es una doble metáfora:

La nostalgia de la palabra, es decir, la búsqueda de un lenguaje ya tan absoluto (¿sagrado?) que puede identificarse con el silencio mismo. Esa nostalgia aviva a su vez, y aun la expone al abismo, la conciencia de otra verdad: se escribe con palabras que son la traducción (la pobre traducción temporal, subraya Borges) de la Palabra. De un modo u otro, esta es la conciencia del poeta contemporáneo⁴⁶⁸.

⁴⁶⁷ Josefa Fuentes Gómez, «Los emblemas poéticos de Alejandra Pizarnik», *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 13 (2007) <https://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios_I_pizarnik.htm> [consulta: 20 noviembre 2018].

⁴⁶⁸ Guillermo Sucre, «La estética del silencio», en *La máscara, la transparencia: ensayos sobre poesía hispanoamericana*, 2ª (ed.), México: Fondo de Cultura Económica, 1985, pp. 293-319.

Pizarnik en la búsqueda constante de la palabra precisa que la ayude a expresar concretamente la creación de conceptos abstractos se refugia en el silencio⁴⁶⁹; pero así mismo, éste será centro de la tensión de la creación poética. La tentación del poeta es el silencio originario. Entre palabra y silencio se mueve su particular discurso metafísico. Por eso, y como señala Jorge Cadavid, el primer lenguaje para expresar sus experiencias es la poesía, por ser el género más cercano al verdadero silencio⁴⁷⁰. Por un lado, la palabra y el silencio serán un conflicto constante en sus poemas, y por otro, el poema se producirá con lenguaje y silencio unidos en la búsqueda de la palabra esencial: «Lo que caracteriza al poema es su necesaria dependencia de la palabra, tanto como su lucha por trascenderla» (*D*: 185).

silencio
yo me uno al silencio
yo me he unido al silencio
y me dejo hacer
me dejo beber
me dejo decir

(«Otros poemas», *PC*: 120)

El silencio, entonces, es una respuesta a esas barreras que impone el lenguaje. Emerge de la palabra, dado que es creación de lenguaje y al mismo tiempo destrucción. Palabra y silencio mantienen entonces una tensión permanente. Como señala Octavio Paz, «la actividad poética nace de la desesperación ante la impotencia de la palabra y culmina en el reconocimiento de la omnipotencia del silencio»⁴⁷¹. Por lo tanto, el poeta deberá inventar un nuevo lenguaje con las mismas palabras del mundo del cual se enajena. Y este nuevo lenguaje inventado, como sostiene Paz, debe ser otra cosa, algo nunca oído, nunca dicho, algo que es lenguaje y que lo niega y que va más allá: el poema⁴⁷². Pizarnik hablará de esa imposibilidad de apoderarse del lenguaje y cómo éste será un muro que le impide expresar su realidad y que la lleva a una “disimulada afasia”:

⁴⁶⁹ Silencio en su obra es una alusión a lo prohibido, a lo oculto, y según ella misma, evoca la infancia, el cuerpo, la noche.

⁴⁷⁰ Jorge Hernando Cadavid, «La poesía silente», *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 50, 90 (2016), pp. 236-237.

⁴⁷¹ O. Paz, *El arco y la lira*, p. 23.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 9

Mi estilo es o será, por fuerza, artificioso. A causa del vacío, a causa de la imposibilidad del lenguaje. El lenguaje me es ajeno. Esta es mi enfermedad. Una confusa y disimulada afasia [...]. Todo tiene nombre pero el nombre no coincide con la cosa a la que me refiero. El lenguaje es un desafío para mí, un muro, algo que me expulsa, que me deja afuera (D: 286).

En la poética de Pizarnik, como menciona Becerra, se evidencian dos silencios de los que habló Mallarmé⁴⁷³: “el silencio blanco” convocado por el poeta para hablar de lo inenarrable del lenguaje sin palabras; y un “silencio azul”, para hablar de la imposibilidad de llegar al absoluto que la persigue hasta el final de su vida⁴⁷⁴. Este silencio es causado por la poesía, por la “escritura del silencio”, desconocida, como resultado de la trampa del lenguaje, de su engaño.

George Steiner en sus reflexiones sobre lenguaje y silencio habla de cómo “el poeta es quien guarda y multiplica la fuerza vital del habla”. En él resuenan las antiguas palabras y las nuevas salen a la luz de su “conciencia individual”. “El poeta crea, como los dioses”, y su palabra tiene un poder por encima de los demás. Él es “el vidente”, quien hace de la palabra algo que se prolonga más allá de la muerte⁴⁷⁵: «En mi caso, las palabras son cosas y las cosas son palabras. Como no tengo cosas, como no puedo nunca otorgarles realidad las nombro y creo en su nombre (el nombre se vuelve real y la cosa nombrada se esfuma, es el fantasma del nombre)» (D: 393).

Pizarnik quería lograr una poesía sin agudeza, donde cada palabra se midiera exactamente a lo que trataba de expresar y ajustarse a su deseo. Su preocupación por encontrar frases enteramente propias finalmente se proyectó en *Los trabajos y las noches*, donde sus voces son las que hablan. En una entrevista con Marta Moia dice:

Trabajé arduamente en esos poemas y debo decir que al configurarlos me configuré yo, y cambié. Tenía dentro de mí un ideal de poema y logré realizarlo. Sé que no me parezco a nadie

⁴⁷³ Mallarmé recrea un espacio en blanco, representativo no sólo de la espiritualidad de la poesía como género literario, también como totalidad. El blanco es el silencio, ausencia de sonido, el comienzo para dar pie a la suma de colores de la luz, suma de todos los sonidos: después de haber encontrado la Nada, he encontrado lo Bello. (s.n), «El blanco silencio de Mallarmé», *Vieyrasolar*, 2014 <<https://vieyrasolar.wordpress.com/2014/10/02/el-blanco-silencio-de-mallarme/>> [consulta: 2 junio 2018].

⁴⁷⁴ D. Becerra G., *De la voz ajena*, p. 93.

⁴⁷⁵ George Steiner, *Lenguaje y silencio*, Barcelona: Gedisa, 2003, p. 55-56.

(esto es una fatalidad). Este libro me dio la felicidad de encontrar la libertad en la escritura. Fui libre, fui dueña de hacerme una forma como yo quería⁴⁷⁶.

A pesar de que la poeta misma confesó que ha logrado realizar su “ideal” en el poema, luego demostró que todavía no había encontrado esa “libertad” que había señalado. Al final de su vida, la coherencia de su trabajo se interrumpe y disminuye en un caos casi sintáctico, donde se rompen las secuencias lógicas y las estructuras del lenguaje. La pérdida de la palabra, de su paraíso particular, implica la disfunción de la poeta. Pizarnik, que se padece desfijada, en mayo de 1966 escribe en su *Diario*: «...y yo quiero escribir una obra extensa en vez de fragmentos [...] Mis contenidos imaginarios son tan fragmentarios, tan divorciados de lo real, que temo, en suma, dar a luz nada más que monstruos» (*D*: 512).

estoy con pavora
hame sobrevenido lo que
más temía.
no estoy en dificultad:
estoy en no poder más.

No abandoné el vacío y el desierto.
vivo en peligro.

tu canto no me ayuda
cada vez más tenazas,
más miedos,
más sombras negras.

(«Te hablo», *PC*: 358)

De acuerdo con Laura Long, la poesía de Alejandra Pizarnik es una escritura originada y sostenida en «la carencia, en la pérdida, en el fracaso lingüístico, y en el cuestionamiento estético»⁴⁷⁷. Oscila entre la palabra y el silencio y se alimenta de la ausencia de la palabra. A partir

⁴⁷⁶ M. Moia, «Claves de Alejandra Pizarnik», <<http://www.cibertaller.com.ar/pizarnik.htm>> [consulta: 25 julio 2018].

⁴⁷⁷ M. Long, «Alejandra Pizarnik: lectora de César Vallejo», p. 82.

de una escritura destrozada indaga en la palabra hasta desembocar en el precipicio del silencio, de la muerte.

3.2. ADSCRIPCIONES E INFLUENCIAS: MÁS ALLÁ DEL SURREALISMO

La generación poética del cuarenta tuvo la mayor influencia sobre Alejandra Pizarnik, como destaca Cristina Piña⁴⁷⁸. En este periodo, algunos escritores y/o poetas latinoamericanos se alejaron de la tradición literaria latinoamericana realista, nacionalista o neorromántica, y ni siquiera reconocían los antiguos méritos. Son escritores que por sus intereses se identifican con las vanguardias, o que fueron en algunos casos capaces de convertir sus propias propuestas poéticas en vanguardias. Autores que pertenecen a una tradición de ruptura; entre ellos, como pone de manifiesto Patricia Venti, Alejandra Pizarnik, que en el ámbito argentino desarrolla una relación con la vanguardia; es difícil sostener cualquier adherencia con la línea neorromántica argentina⁴⁷⁹, pero sus tres primeras obras, especialmente la primera, comparten temáticamente – infancia, noche, amor nostálgico, ángeles, flores y pájaros – puntos en común con este movimiento, y esto proviene posiblemente de sus lecturas adolescentes de románticos alemanes.

A su vez, de acuerdo con Piña, la relación de Pizarnik con el simbolismo es intensa y se debe principalmente a su ingreso a la Facultad de Filosofía y Letras y el conocimiento de Rimbaud, Mallarmé⁴⁸⁰, Lautréamont – a través de Rubén Darío⁴⁸¹ –, y posteriormente, debido a la relación que estableció con Juan Jacobo Bajarlía y, de mano de este poeta, participando en las tertulias que se realizaban en las casas de los vanguardistas⁴⁸². Más tarde en estas tertulias Pizarnik conoció a una de las poetas fundamentales de su vida, Olga Orozco, quien se convierte, por su experiencia y por la fascinación que genera, en la madre literaria de Alejandra pero al mismo tiempo es su opuesto⁴⁸³.

⁴⁷⁸ Cristina Piña, *Poesía argentina de fin de siglo, estudio preliminar*, Buenos Aires: Vinciguerra, 1996, p.16.

⁴⁷⁹ P. Venti, «Alejandra Pizarnik en el contexto argentino», <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/pizaconte.html>> [consulta: 1 julio 2018].

⁴⁸⁰ «Es importante anotar el lugar que ocupa Mallarmé en la poética pizarnikiana. De Mallarmé va a tomar la confianza en el poder ontologizador del lenguaje poético – por oposición con el de la comunicación cotidiana, que nos aleja del Ser – atribuyéndole poderes de transmutación casi trascendentales». C. Piña, *Alejandra Pizarnik*, p. 67.

⁴⁸¹ Rubén Darío será importante para Pizarnik porque le da un primer camino de lectura, y a través de él, la escritora conocerá a los simbolistas. Dentro de la poesía, en cambio, la importancia de Darío residirá en que el modernismo «fue una prodigiosa exploración de las posibilidades rítmicas de la lengua argentina y que supo reconocer a través de esta exploración que la palabra no es solamente música, sino también significado» (*D*: 234-235).

⁴⁸² Como Oliverio Girondo, Norah Lange, el pintor Juan Batlle.

⁴⁸³ C. Piña, *Alejandra Pizarnik*, p. 18.

El descubrimiento del surrealismo, según Espinosa, «fue para Pizarnik el inicio de su carrera como escritora, ya que le permitió crear una voz de acuerdo con sus primeras ambiciones como poeta». *La última inocencia* y *Las aventuras perdidas* son la prueba de este comentario y muestran la fuerza del encuentro de la autora con esta poética, pero también son ámbitos de exploración donde la separación se inicia en favor de un estilo y unos métodos propios⁴⁸⁴. A pesar de que sus poemas desde el principio mostraban una escritura alejada de las formas tradicionales de la poesía, no podemos ignorar la influencia del modernismo sobre la poeta, especialmente en sus dos primeros poemarios. La influencia de esta corriente literaria sobre Pizarnik se manifiesta en su constante mirada al pasado – su infancia –, y la actitud de la voz poética que tiende a orientar todo hacia un mundo puramente subjetivo alejado de la realidad – el jardín – como plantea Espinosa⁴⁸⁵.

Pizarnik descubrió las posibilidades del surrealismo y las vanguardias cuando la tradición literaria de su país estaba vinculada a las imitaciones francesas, los modernismos infructuosos y las malas fotografías del campo, lo que significaba en casi todos los casos un retorno al realismo, en 1950. Sin embargo, y como recogen Espinosa y Venti, el realismo no solo era un proyecto diferente para ella, sino que no proporcionaba una herramienta poética para una autora obsesionada con evitar las descripciones y que cuestionaba “el valor estético de retratar las costumbres, el folklore, y el habla de los argentinos”⁴⁸⁶.

Aunque Pizarnik en su obra poética no representa ningún rastro o referencia a lo judío y expulsado, el sentimiento de exilio y su estado y orientación judío/argentina no le ofrece un lugar seguro en el que pueda sentirse integrada⁴⁸⁷; por lo tanto, inconscientemente no se acerca a la tradición literaria latinoamericana nacionalista o realista, que en muchos países tiene un camino parecido al caso argentino, y ni siquiera reconocerá sus méritos. Por esta razón, la mención a la situación social, en su propio contexto, aparece en muy pocas ocasiones en sus diarios y apuntes,

⁴⁸⁴ R. Espinosa C., *Un surrealismo propio*, p. 38.

⁴⁸⁵ *Ibid.* p. 41.

⁴⁸⁶ P. Venti, «Alejandra Pizarnik en el contexto argentino», <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/pizaconte.html>> [consulta: 1 julio 2018]; R. Espinosa C., *Un surrealismo propio*, p. 37.

⁴⁸⁷ «Por mi sangre judía, soy una exilada. Por mi lugar de nacimiento, apenas si soy argentina (lo argentino es irreal y difuso). No tengo una patria. En cuanto al idioma, es otro conflicto ambiguo. Es indudable que mi lugar es París, por el solo hecho de que allí el exilio es natural, es una patria, mientras que aquí duele». (D: 493).

y la misma poeta confiesa: «Leo la *Historia del surrealismo*. Al llegar al capítulo dedicado al marxismo y a la situación social, económica, etc., de nuestra época, cierro violentamente el libro y lo guardo. Me horrorizo de mi falta de interés. ¡No puedo remediarlo! ¡Denme al hombre, no a las masas!» (D: 75).

Más tarde, tras su estancia en París, conoció a los principales poetas surrealistas argentinas, Aldo Pellegrini y Enrique Molina, y también colaboró con ellos a través de la traducción de textos de los grandes surrealistas europeos, Paul Éluard y André Breton. Luego, al conocer a los autores surrealistas como Antonin Artaud o Julio Cortázar, la admiración la llevó a seguir el rumbo de ellos y el resultado de aquella influencia se manifiesta en su obra destacada el *Árbol de Diana*⁴⁸⁸. Así mismo, las huellas que testimonian la predilección de Pizarnik por los autores surrealistas nombrados, pueden reconocerse tanto entre sus versos como entre las páginas de sus *Diarios*:

Euforia al leer el cuento de Julio, pensé en la posibilidad de un lenguaje que admite lo que sufro y siento. Evoqué ese lenguaje. ¿Qué hace falta para llevarme a su realización? Menos miedo. [...] Se aproxima a lo que deseo escribir, si bien me gustaría, como Artaud, escribir sobre la disonancia con la mayor belleza posible (D: 269 y 289).

Por su parte, César Vallejo y Vicente Huidobro son los siguientes autores de la biblioteca de Pizarnik, según Espinosa, que están también relacionados con el modernismo y luego el surrealismo, y que acompañan las primeras lecturas de Pizarnik⁴⁸⁹. La escritura de César Vallejo la fascina durante toda su vida; en 1955, confiesa que la única poesía que ha producido y le gusta es aquella que ha hecho “imitando la de Vallejo” en su primera época, es decir en 1930⁴⁹⁰. Es de estos dos escritores de quienes aprende un elemento esencial; escribir es asesinar la realidad y después asesinar las mismas palabras para encontrar un lenguaje nuevo. A raíz del estudio de María

⁴⁸⁸ Su admiración hacia Artaud es tanto que en su *Diario* en 1959 escribe: «Leí el “pesa-nervios” de Artaud, [...] Leí varias horas, con un sufrimiento indecible: si hay alguien que puede o está en condiciones de comprender a Artaud, soy yo. Todo su combate con su silencio, con su abismo absoluto, con su vacío, con su cuerpo enajenado, ¿cómo no asociarlo con el mío?». Y más adelante, en octubre de 1964 reclama: «Artaud. Deseos de escribir una página sobre su sufrimiento. Su tensión física; sus conflictos con el pensamiento, las palabras. Pero sin retórica, por favor, sin retórica. Lo que me asusta es mi semejanza con A. Quiero decir: la semejanza de nuestras heridas» (D: 159 y 480).

⁴⁸⁹ R. A. Espinosa C., *Un surrealismo propio*, p. 42.

⁴⁹⁰ «¡Adoro mi poesía! ¡Es la única que me gusta! Imitando la de Vallejo, en la que se nota mis influencias de la primera época (año 1930). ¿Qué hacía yo en 1930? ¡Estaba en la nada! ¿Y en 1930? ¡En la nada! ¿Y en 1955? ¡En la nada! ¡¡En la nada!!» (D: 77).

Long sobre estos dos poetas, se entiende que en los dos, la dualidad de vida y muerte se transforma en otras relaciones: “vida/poesía y muerte/poesía”. También podemos adivinar que Pizarnik haya aprendido de ellos «a crear su idea de usar los métodos surrealistas sin realizar una completa adhesión al movimiento, ya que ambos, a pesar de las coincidencias, afirmaron siempre la independencia de sus proyectos»⁴⁹¹.

Alejandra Pizarnik, seguidora del movimiento surrealista, busca crear un lenguaje, una poesía libre de ataduras estéticas y morales, entregada al deseo. En palabras de André Breton: «el surrealismo quiere separarse de la realidad, destruirla, para reconstruir, a través del lenguaje, el sueño y el deseo, una especie de realidad absoluta, una sobrerealidad o una surrealidad»⁴⁹². Y a Pizarnik le fascina seguir el camino de André Breton dentro de los poetas surrealistas, lo que configura no una relación armónica o pasiva con el surrealismo, sino más bien una relación conflictiva, un permanente cuestionamiento: «Mi deuda con A. B. es inenarrable. Tal vez es aquel que nada me enseñó y no obstante es aquel que más influyó en mí» (*D*: 521). Pero, ¿cómo se define el surrealismo para los seguidores de esta tendencia? Julio Cortázar, en un artículo escrito con motivo de la muerte de Antonin Artaud, aclara la definición del surrealismo:

La razón del surrealismo excede toda literatura, todo arte, todo método localizado y todo producto resultante. Surrealismo es cosmovisión, no escuela o ismo; una empresa de conquista de la realidad, que es la realidad cierta en vez de la otra de cartón piedra y por siempre ámbar; una reconquista de lo mal conquistado [...] y no la mera prosecución, dialécticamente antitética, del viejo orden supuestamente progresivo⁴⁹³.

Con esta definición, ¿podemos nombrar a Alejandra Pizarnik dentro del grupo de los poetas surrealistas? No existe una respuesta exacta a esta pregunta, ya que a pesar de que los críticos literarios consideran a Pizarnik en ese grupo, existen signos en su estilo poético que la alejan de este movimiento. Por ejemplo, la escritura de Pizarnik, como señala Becerra, está alejada de los estados ideales del sueño en que los surrealistas creaban⁴⁹⁴. Nace en el espacio de las noches prolongadas de insomnio en las que se concentraba en la búsqueda de la palabra precisa, en un

⁴⁹¹ M. Long, «Alejandra Pizarnik: lectora de César Vallejo», p. 82.

⁴⁹² André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, Madrid: Visor libros, 2002, p. 24.

⁴⁹³ Julio Cortázar, *Obra crítica*, vol. 2. Madrid: Edición de Jaime Alazraki, Alfaguara, 1994, p. 153.

⁴⁹⁴ D. Becerra G., *De la voz ajena*, p. 31.

trabajo duro y exigente con el lenguaje; un regreso constante al verso para indagarlo. Ella está en búsqueda de la condensación del poema; la creación de poemas tremendamente exactos. De esta manera, si las palabras fallan y no logran transmitir la idea de la poeta, la imagen puede representar la concepción espacial del poema: «Mi dificultad con las comas es parte de mi dificultad con el lenguaje articulado y estructurado. Supongo que pertenezco al género de poeta lírico amenazado por lo inefable y lo incommunicable. Y no obstante, no lo deseo ser. De allí mis períodos de obsesión por la gramática» (D: 551).

Otro aspecto de los surrealistas para emprender la creación artística es el empleo de la escritura automática; y este elemento, tal como indica Fuentes Gómez, se presenta en Pizarnik con “matices singulares”⁴⁹⁵. Por ejemplo, ella siente una intranquilidad severa por el resultado de su trabajo al igual que el proceso involucrado, pero para los surrealistas, el resultado del trabajo es más importante que el proceso aplicado; los procesos surrealistas buscan siempre disolver el sujeto en favor de una poesía objetiva, ya que este puede introducir juicios, intenciones y contaminaciones. Aira asegura que cuando Pizarnik pone «el Yo al mando de la escritura automática sale del surrealismo, y hace que la herramienta se vacíe de su contenido programático y se vuelva un método sin ilusiones ideológicas, al servir de un oficio»⁴⁹⁶. Esto no significa que Pizarnik haya negado la importancia del surrealismo o pretenda abandonar sus métodos, solo que su posición es más radical y necesita avanzar más en el lenguaje; tal vez hacia una destrucción total que le permita crear una palabra nueva.

Pizarnik recoge dos actitudes opuestas ante el surrealismo. Por un lado admite los principios de este movimiento y, por otro, rechaza seguir exactamente lo dictado por esta corriente. Por lo tanto, podemos concluir que tal vez la poeta tenía inclinaciones surrealistas y su intención era realmente crear este tipo de poesía, pero el estudio de su obra muestra que la aceptación pura de esta tendencia apareció solo al final de su vida y solamente en ciertos aspectos de su trabajo. Josefa Fuentes afirma que en Pizarnik hay algo surrealista y que es inherente a ella misma, «su deseo de conquista de lo real que caracteriza al movimiento y que fuera apuntado por Julio Cortázar

⁴⁹⁵ J. Fuentes G., «El surrealismo en Alejandra Pizarnik», <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo>> [consulta: 7 julio 2018].

⁴⁹⁶ *Ibid.* p. 16.

como premisa indiscutible del mismo. Pero en este caso no se trata de una poética, sino de una auténtica forma de ser»⁴⁹⁷.

Alejandra Pizarnik escribió en los límites del surrealismo. Su propuesta con el lenguaje la llevó a identificarse con el movimiento inicial – la aislaba de la vida y el mundo material –, así como con el método de escritura automática que, según la poeta, se adaptaba a la perturbación de su lenguaje y pensamiento. En todos sus poemas, prefiere dirigirse a sí misma y de esta manera, aun sirviéndose de la escritura inconsciente, la actividad que genera su espíritu surge siempre de ella como sujeto vivencial, es decir, la autora opta porque el poema se constituya en documento de sí misma. Posteriormente, los presupuestos surrealistas no se ajustarán por completo a su ambición de devenir lenguaje, de llevar la existencia a las palabras. Como sostiene Lasarte, «Pizarnik delata una profunda incomodidad ante su propio discurso poético, y esto la diferencia radicalmente de los poetas surrealistas»; esto lo que afirma Francisco Lasarte en la revista *Iberoamericana* en 1983 sobre el estilo poético de Pizarnik:

Vincular a Pizarnik con el surrealismo es superficial porque en el fondo, ella manifiesta una profunda incomodidad muy diferente a la confianza que tiene el movimiento liderado por Breton en el carácter trascendente de sus producciones éticas; y esto la diferencia radicalmente de los poetas surrealistas⁴⁹⁸.

Por esta razón, la poeta parte de los ideales surrealistas, como «la libertad del espíritu, la unión de la vida y el sueño, la construcción de una realidad absoluta; pero plantea llegar a ellos, solamente, desde el interior del individuo y a través de su sacrificio», como señala Espinosa⁴⁹⁹. Como plantea Artaud: «la poesía es, en primer lugar, una forma de caos, desorden destructor que el poeta practica en sí mismo y contra sí mismo»⁵⁰⁰. El autor dice que el caos como contacto con lo real, lo invisible, rechaza la realidad y la destruye; después del poema “el mundo ya no se sostiene”⁵⁰¹. Esta forma de ver a la escritura crea una primera separación con el surrealismo, pero

⁴⁹⁷ J. Fuentes G., «El surrealismo en Alejandra Pizarnik», <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo>> [consulta: 7 julio 2018].

⁴⁹⁸ F. Lasarte, «Más allá del Surrealismo», pp. 870-878.

⁴⁹⁹ R. A. Espinosa C., *Un surrealismo propio*, p. 24.

⁵⁰⁰ Antonin Artaud, *Heliogábalo o el anarquista coronado*, París: Librodot, 1934, p. 39,

⁵⁰¹ Antonin Artaud, «En plena noche o el bluff surrealista», en *Libertad del espíritu*, Buenos Aires: Leviatán, 1999, p. 65.

César Aira cree que Pizarnik vivió, leyó y escribió en la estela del surrealismo y su autenticidad se refleja en un incesante dolor que convierte su poesía en una de las máximas de la literatura surrealista hispanoamericana⁵⁰².

Con todo lo mencionado, esta realidad de que Alejandra Pizarnik empezó su poética cuando la cultura poética surrealista gobernaba en la sociedad argentina es inevitable, y no se puede ignorar la influencia de aquella tendencia sobre la joven Pizarnik; pero con la madurez literaria, ella encuentra su propia lengua poética, que va más allá del surrealismo: la brevedad. En ella hay algo así como una exigencia de “sinceridad” por la que las palabras siempre deben representar, nunca meramente sonar. Ivonne Bordelois, explica que los originales de *Árbol de Diana* y *Los Trabajos y las noches* están lejos de la escritura automática; es decir, su escritura está lejos de ser surrealista:

El entronque visionario y el parentesco vital de Alejandra con el surrealismo es obvio, su escritura está lejos de ser surrealista. Este punto se corrobora con mi experiencia propia. Recuerdo las innumerables veces que en su cuarto de la Rue St. Sulpice o en su casa familiar de Constitución discutimos los originales de *Árbol de Diana* o *Los trabajos y las Noches*. Cada palabra era sopesada en sí misma y con respecto al poema como un diamante del cual una sola falla en diez mil facetas bastaría para hacer estallar el texto. [...] Se añadía, se cambiaba, se tachaba, se recortaba, se contemplaba el poema como un objeto mural, una obsesiva piedra de obsidiana. Nada más lejos de la escritura automática...⁵⁰³.

Ella misma en su *Diario* confiesa que quiere distanciarse de cualquier complejidad de la escritura y anhela escribir de forma muy simple y clara, distanciada de cualquier abuso retórico. Para ello elige poemas largos en prosa, que dan la impresión de ser breves poemas, que empiezan o terminan en cada frase o párrafo:

Extraño es cómo y cuánto me obsesiona el aprendizaje de los poemas en prosa, o tal vez, simplemente, la prosa. ¿Y los poemas? No comprendo por qué no escribo poemas en verso (influencias del doctor P. R. seguramente). Ahora, cada día, me corroe la seguridad de una forma imposible de prosa. Leo infinidad de libros y los abandono. ¿Qué busco? (D: 515).

⁵⁰² C. Aira, *Alejandra Pizarnik*, p. 90.

⁵⁰³ C. Piña, *Alejandra Pizarnik*, p. 101.

El rechazo de patrones en la escena literaria y el deseo de lograr una voz autosuficiente es claramente prominente en Pizarnik. Como señala Becerra, ella no encontraba los modelos deseados del lenguaje en idioma español, pero con los modelos hallados en la lengua francesa, logró establecer una conversación permanente que le permitió crear gradualmente “una voz original”⁵⁰⁴; como lo testimonia una de las entradas de su *Diario*:

Es extraño, en español no existe nadie que me pueda servir de modelo. El mismo Octavio es demasiado inflexible, demasiado acerado, o simplemente viril. En cuanto a Julio no comparto su desenfado en los escritos en que emplea el lenguaje oral. Borges me gusta pero no deseo ser uno de tantos epígonos de él (*D*: 510).

La poesía de Pizarnik, que en ciertos momentos alcanza las cimas más altas del español del siglo XX, según Cristina Piña, «es engañosamente simple y requiere un enorme recogimiento y lentitud de lectura para ser plenamente alcanzada». No requiere solamente corrección y acomodación de los textos, sino, también es muy importante el orden de los poemas, evitar que un poema proyecte una sombra prematura sobre el siguiente, eliminar el desequilibrio de las voces, reconocer cómo hacer cambios sabios y lidiar con las interrupciones⁵⁰⁵.

Quien haya leído en repetidas ocasiones la obra poética de Alejandra Pizarnik se ha enterado de la compleja red intertextual que recorre su obra. Debido a que la poeta durante su vida entabló relación permanente y obsesiva con la lectura y relectura de los autores, que se identificaba con ellos o simplemente sentía admiración y deseaba aprender de ellos la lengua en la que ella se siente extranjera. Por lo tanto, no es extraño que el reflejo de las voces de los escritores anteriormente mencionados, que influyeron en el despertar de una voz mística y humana propia, se evidencien en su poesía.

Esto no quiere decir que ella imite las obras de los demás autores, solo que ellos tuvieron un impacto sobre ella, que le servían de modelo para expresar las inquietudes motivadas por aquellos de manera directa e individual, y con ellos independizó su poesía para consolidar la originalidad de su obra. De acuerdo con Espinosa, uno de los autores sumamente importantes que

⁵⁰⁴ D. Becerra G., *De la voz ajena*, p. 32.

⁵⁰⁵ C. Piña: A. Pizarnik, p. 12.

Pizarnik reescribe, y que es más que un modelo para ella, es Antonio Porchia⁵⁰⁶. Aira acota que Pizarnik al conocer a Porchia, sin olvidar que Breton dijo que “Porchia es el más dúctil en lengua española”, propone hacer con él algo que los surrealistas hicieron con Lautréamont⁵⁰⁷: reescribirlo. En Porchia, Pizarnik encontró el milagro de su propia poesía ya hecha⁵⁰⁸. Gracias a él, como indica Aguirre, pudo ser una “poeta póstuma” que escribía directamente en su propia posteridad⁵⁰⁹. «Su manera de poetizar la reflexión de lo cotidiano, el juego de ubicar la misma palabra en distintos sitios dentro de una frase, el asentamiento de lo indivisible, la concreción de lo abstracto, que acaparó al extremo la atención estética y existencial de la poeta», como indica Ainhoa Martínez, fueron para ella indiscutibles motivos en su fascinación por la obra de Porchia, a quien dedicó su poema «Las grandes palabras»⁵¹⁰:

aún no es ahora
ahora es nunca

aún no es ahora
ahora y siempre
es nunca

(«Las grandes palabras» *TN*: III: 155)

Desde el enfoque de Jorge Fernández, Pizarnik y Porchia comparten varias propuestas que tienen su origen o pueden emparentarse con la escritura surrealista, «ambos unen vida y poesía, forma y contenido, comparten la misma idea de creación como un completo proceso y crean a través de lo sublime y lo ridículo»⁵¹¹. Pero el punto más importante es que en su poética los dos

⁵⁰⁶ «Pizarnik conoce a Porchia en un atelier de la Boca antes de su viaje a Francia y rápidamente lo reconoció como su maestro». R. A. Espinosa C., *Un surrealismo propio*, p. 60.

⁵⁰⁷ C. Aira, *Alejandra Pizarnik*, p. 72.

⁵⁰⁸ Las “Voces” de Porchia son pequeñas frases que contienen grandes verdades, y Pizarnik después de haberle conocido, en una carta le escribe para decirle cuánto lo recuerda y también lo “terriblemente importante que ha sido – es – haber conocido su voz, sus voces”. «Carta a Antonio Porchia», París: 22 de febrero 1963.

⁵⁰⁹ María Belén Aguirre, «Sobre la influencia de Antonio Porchia en Alejandra Pizarnik», *Google Plus*, 2016 <<https://plus.google.com/111609873003099993656/posts/bknkdLdEHZf>> [consulta: 7 enero 2019].

⁵¹⁰ Ainhoa Martínez Retenaga, «Alejandra Pizarnik, la poeta inconcebible», *Moonmagazine*, 2017 <<https://www.moonmagazine.info/alejandra-pizarnik-la-poeta-inconcebible/>> [consulta: 7 enero 2019].

⁵¹¹ Jorge Fernández Granados, «Alejandra Pizarnik. Érase una jaula que se volvió pájaro», *Revista Mensual de la Universidad de México*, 112 (2013), pp. 1-4.

usan una misma herramienta y un procedimiento preciso, usan la escritura automática surrealista pero al servicio de un Yo dislocado, que es a la vez máscara en el lenguaje y sujeto crítico⁵¹².

Otro poeta que Pizarnik siempre ha admirado es Octavio Paz⁵¹³: «Mi deseo de ser Octavio Paz es un absurdo, a mí me cuesta adquirir una cultura enciclopédica. A él no le cuesta nada porque es un intelectual nato» (D: 607). Pizarnik admira a Octavio Paz y envidia su conocimiento de gramática – ella siempre sentía la tentación de estudiar gramática para poder escribir bien –; sin embargo, no pretende reescribirlo porque la lectura de los españoles le da la sensación de ser muy formal y vano⁵¹⁴. No obstante, Octavio Paz es un modelo para ella y siempre lo mantendrá como alguien admirado teniendo en cuenta que su escritura es otra.

Lo cierto es que Pizarnik releía y reescribía las frases de sus poetas, las hacía suyas para darles nuevos lugares dentro de su propia poesía. Como lo destaca Daniel Jiménez, por ejemplo invierte el título del poema del clásico griego Hesíodo, *Los trabajos y los días*, a *los trabajos y las noches* a modo de contradicción al mundo griego; o contrapone la noche al día, conservando el vocablo “trabajos”, con lo cual quizás indica lo arduo que ha de ser la labor constante de la poetisa⁵¹⁵. Hesíodo, partiendo de Jiménez, ha hablado del esfuerzo del hombre en el campo, pero con ello se refiere a lo que se puede hacer a la luz del sol, mientras que Pizarnik remite a una forma de trabajo que resulta aún más penosa por hacerse a oscuras⁵¹⁶. De acuerdo con Molloy, este proceso de lectura, relectura y copia de citas, comentarios y reflexiones son la materia de la autotransfiguración

⁵¹² Aira afirma: «Porchia fue fundamental en la creación del estilo y el procedimiento de Pizarnik, específicamente al abordar el tema de la génesis y evolución del peculiar estilo de Alejandra [...] La solución que eligió Pizarnik ya desde 1956 consistió en poner el mecanismo al servicio de una visualidad de raíz surrealista (el mecanismo de distorsión lógica volvía vidente o alucinatoria esta imagería) y al mismo tiempo lo usó para dislocar la posición del sujeto, con lo que le daba una vuelta de tuerca insólita al mito del poeta maldito». C. Aira, *Alejandra Pizarnik*, pp. 25-26.

⁵¹³ C. Torres, «Alejandra Pizarnik», <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero28/alepizar.html>> [consulta: 10 enero 2018];

A. Martínez R., «Alejandra Pizarnik, la poeta inconcebible», *Moonmagazine*, <<https://www.moonmagazine.info/alejandra-pizarnik-la-poeta-inconcebible/>> [consulta: 7 enero 2019].

⁵¹⁴ En su Diario escribe: «La lectura de los españoles solo puede darme esa falsa soltura que los vuelve formales y vacuos. De algún modo es una suerte mi incultura españolizante» (D: 607).

⁵¹⁵ Daniel Jiménez Cardona, *Los símbolos del régimen nocturno en la obra poética de Alejandra Pizarnik*, tesis de grado, Universidad tecnológica de Pereira, Pereira, Colombia, 2013, p. 72.

⁵¹⁶ *Ibid.* p. 73.

pizarnikiana⁵¹⁷.

Otro motivo de que la autora reescriba a los autores preferidos de su biblioteca puede ser que ella suponía que el origen de las frases era obvio para los lectores como lo era para ella misma. Muestra de esto, como pone de manifiesto María Long, se observa en el poema titulado «En esta noche, en este mundo»⁵¹⁸ de Pizarnik, que se relaciona con el poema «Con esta boca en este mundo» de Olga Orozco⁵¹⁹. En estos poemas, según Espinosa, ambas poetisas encuentran al final una misma imposibilidad en el lenguaje y la poesía, la única diferencia será que a pesar de ella, “Orozco permanecerá en las palabras y Pizarnik querrá ir hacia el vacío y la muerte”⁵²⁰. Orozco dice:

...Nuestro largo combate fue también un combate a muerte con la
muerte, poesía.
Hemos ganado. Hemos perdido,
porque ¿cómo nombrar con esa boca,
cómo nombrar en este mundo con esta sola boca en este mundo con
esta sola boca?⁵²¹

Y Pizarnik lo contradice:

en esta noche en este mundo
las palabras del sueño de la infancia de la muerte
nunca es eso lo que uno quiere decir
la natal castra
la lengua es un órgano de conocimiento
del fracaso de todo poema
castrado por su propia lengua...

⁵¹⁷ Silvia Molloy, «Figuración de Alejandra Pizarnik», *Organizado por Adélaïde de Chatellus* (Université Paris IV Sorbonne) con Milagros Ezquerro sobre Figures d’Alejandra Pizarnik, 2012 <<http://www.congreso-pizarnik.paris-sorbonne.fr/programa.html>> [consulta: 10 agosto 2018].

⁵¹⁸ «Árbol de Fuego», Caracas, diciembre de 1971, La Gaceta del Fondo de Cultura Económica, México, Nueva Época, 19 (1972). Esta versión sigue la publicada en La Gaceta del FCE.

⁵¹⁹ M. Long, «Alejandra Pizarnik: lectora de César Vallejo», p. 102.

⁵²⁰ R. A. Espinosa C., *Un surrealismo propio*, pp. 64-65.

⁵²¹ Olga Orozco, *Poesía completa*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013, pp. 389-390.

(«En esta noche, en este mundo», *PC*: 310)

La palabra como exorcismo, como escape ante los misterios y los miedos nocturnos, como belleza ante la fealdad impuesta por el mundo exterior y como parnaso. Pizarnik ama la palabra como un miembro extendido de su cuerpo con el que puede nombrar la muerte haciéndola hermosa, haciendo el amor con el papel:

Me oculto del lenguaje dentro del lenguaje. Siento que los signos, las palabras, insinúan, hacen alusión. Este modo complejo de sentir el lenguaje me induce a creer que el lenguaje no puede expresar la realidad; que solamente podemos hablar de lo obvio. De allí mis deseos de hacer poemas terriblemente exactos a pesar de mi surrealismo innato y de trabajar con elementos de las sombras interiores. Es esto lo que ha caracterizado a mis poemas (*D*: 40).

4. CONCLUSIONES: LA PALABRA COMO DESTINO

Situarse en el círculo poético de un autor, y especialmente en el de Forugh Farrojjad y Alejandra Pizarnik, es un reto que presenta diversos cuestionamientos por el “ser” de la poesía y la misteriosa conexión entre vida, arte y literatura, como también el involucrar en las revelaciones y entrecruzamientos discursivos que ostenta el poeta en su lenguaje, capaz de encadenar el mundo enigmático que lo puebla, estableciendo contactos intertextuales con otras manifestaciones artísticas como la pintura y el cine.

A lo largo de la obra poética de ambas, se advierte la presencia del Yo transformado en materia poética. Las dos poetisas prefieren ser la exclusiva protagonista de todos sus versos y erigirse en ellos como única fuente de documentación. La poesía de ambas poetisas se presenta como una exigencia límite en la que se juega el ser, y el hacer poético se constituye en la razón vital. El Yo de ambas, como señala Magliano en el caso de Pizarnik pero aplicable también en Farrojjad, es a la vez sujeto de la enunciación, tema de la enunciación y destinatario de la misma⁵²².

La segunda etapa de la vida artística de Pizarnik comienza con la transformación de la voz poética en la fuerza que contiene la proliferación de imágenes. El Yo se separa de su cuerpo, lo deja inmóvil junto a la luz para poder ingresar en el poema, para transformarse en palabra, y cantar esta separación. El poema, como destrucción y no como encuentro armónico, busca decir “la tristeza de lo que nace”⁵²³. El proyecto poético de Alejandra Pizarnik, partiendo de Espinosa, significó «deshacerse de todo, de los cuerpos amados, de la inocencia, del jardín de la infancia, hasta, de su propio nombre»⁵²⁴. Así mismo, Farrojjad, una mujer con un pensamiento libre, refleja oportunamente su alma herida con su Yo poético. Su voz poética se convierte en la voz social en

⁵²² C. Magliano, «Poética del yo al yo», <www.apuruguay.org/revista_pdf/rup101/101-magliano.pdf> [consulta: 20 agosto 2018].

⁵²³ La propia poeta hablará de este sacrificio y de estos padres en el texto «El verbo encarnado», que aparece por primera vez en la revista *Sur* (1965) como un prólogo a los textos de Antonin Artaud: «Aquella afirmación de Hölderlin, de que “la poesía es un juego peligroso”, tiene su equivalente real en algunos sacrificios célebres: el sufrimiento de Baudelaire, el suicidio de Nerval, el precoz silencio de Rimbaud, la misteriosa y fugaz presencia de Lautréamont, la vida y obra de Artaud. Estos poetisas, y unos pocos más, tienen en común el haber anulado – o querido anular- la distancia que la sociedad obliga a establecer entre la poesía y la vida». Alejandra Pizarnik, «El verbo encarnado», *Prosa completa*, p.269.

⁵²⁴ R. A. Espinosa C., *Un surrealismo propio*, p. 89.

el segundo periodo de su vida como poeta, y su Yo personal atrapado en los gemidos corporales madura y da lugar a un Yo mundial que está preocupado por el destino de la humanidad.

Ella es una de los poetas que se esforzó mucho en romper la rigidez de la poesía clásica persa acercándola al dialecto de la sociedad, y de esa manera, transmitió su dolor y tristeza en forma de términos sencillos a los oídos de la gente. Por esta razón, utiliza más el significado y el concepto y la metáfora en sus versos, y menos las palabras reconstruidas. Las expresiones simples, términos populares y coloquiales que emplea en sus poemas, muestran la simpatía y potencial de la poeta. Farrojjad eligió el camino de su maestro Nimáe introdujo interpretaciones e ilustraciones muy nuevas y originales en la poesía persa, que son signos de las lecciones que esta poeta grandiosa aprendió de su maestro. De acuerdo con Hoghoughi, la poesía de Nimá“iluminó el camino de Farrojjad”, y es con esta misma luz que ella empieza a caminar y correr por las calles de su experiencia poética hasta descubrir su ventana particular; y es en este mismo espacio que la poeta crece y florece y se convierte en otra Forugh y poco a poco ilustra su rostro lúcido en el espejo de sus obras⁵²⁵. Esta propuesta significa el sacrificio de la poeta, su fragmentación, su disolución en la palabra, con el objetivo de encontrar la libertad absoluta y una nueva forma de expresión.

A su vez, Pizarnik inició prácticamente su escritura en el surrealismo, ahí encontró no solamente una decisión igual a la suya de que para crear debía separarse de la realidad, juntar vida y poesía, sino también herramientas útiles, formas de escritura que se adaptaban al caos del ser. Pizarnik, tanto como Farrojjad, a través de una serie de destrucciones sucesivas, busca crear una palabra ausente, un vocablo cercano a una lengua natural. Además, como destaca Calahorrano, «la palabra es el instrumento principal de Pizarnik, no los mismos versos o los poemas»⁵²⁶. Con ella sigue la línea surrealista, pero en pos de un sentido y no del juego de palabras automáticas de los creadores surrealistas. Como evoca Aira, el caso de Alejandra Pizarnik «siempre es cuestión de palabras. Ella piensa en el lenguaje y la poesía en términos de palabras, nunca de versos o poemas o libros, nada que fueran las palabras sueltas»⁵²⁷. Como sostiene Calahorrano, la palabra la comunica con su cuerpo en un erotismo que la conduce al éxtasis⁵²⁸:

⁵²⁵ M. Hoghoughi, *Poesía de nuestra época*, p. 31.

⁵²⁶ P. Calahorrano, «Cuerpo y muerte», pp. 92-100.

⁵²⁷ C. Aira, *Alejandra Pizarnik*, p. 73.

⁵²⁸ P. Calahorrano, «Cuerpo y muerte», pp. 92-100.

Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis,
haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo,
rescatando cada frase con mis días y
con mis semanas, infundiéndole al poema
mi soplo a medida que cada letra de cada palabra
haya sido sacrificada en
las ceremonias del vivir.

(«El deseo de la palabra», *IM*: 223)

Su cuerpo y su poética son un solo ser que se desdobra. Este culto a la palabra la somete a un insomnio alejado de ese estado ideal del sueño en el que los surrealistas pretendieron sumergirse para crear. El culto a la palabra también dirige a Farrojjad a ignorar todos los sarcasmos y sátiras para afrontar la poesía persa con una transformación dramática. Ella es innovadora, y con tanta valentía transformó la poesía contemporánea que pocas personas se atrevieron a hacer tal movimiento. Farrojjad rompió el ritmo, acortó y prolongó los versos de la manera que deseaba. El ritmo en la poesía de ella, es un ritmo discursivo, sentimental, que se acerca más al habla y no a la prosa y solo cambia la condición del discurso en las palabras y en las condiciones del poema. Su poema contiene música en su interior, es decir, existe un hilo invisible con naturaleza fonética y musical que ata las palabras entre sí y crea una textura literaria. La poeta mezcla las palabras nuevas y viejas, y de ellas construye expresiones hermosas. Palabras y frases no permitidas en la poesía nimáica, en su poética se emplean para expresar mejor su juicio, y de esta forma se distancia de los otros poetas contemporáneos, introduciendo combinaciones que son únicas y que se consideran como el lenguaje de la poeta en sus poemas⁵²⁹.

Por otro lado, Pizarnik al igual que los otros escritores hispanoamericanos sentía una desconfianza hacia el lenguaje, y esto se evidencia claramente en su obra. Entonces, queda claro que las dos poetisas, una del Oriente y la otra del Occidente, no confiaban en el lenguaje poético de su era y por esta razón, decidieron destruirlo para acercarlo a un lenguaje manejable, es decir, a

⁵²⁹ Antes que ella, la poesía nimáica como la poesía clásica contenía ciertos límites para las palabras y expresiones poéticas y no poéticas, pero Farrojjad puso fin a estas limitaciones inútiles y permitió a todas las palabras manifestarse en la nueva poesía persa para que sean la lengua de los problemas sociales.

una lengua simple al igual que la prosa en el caso de Pizarnik y conversacional en el de Farrojjad⁵³⁰. En la descripción del entorno de la poesía moderna, Octavio Paz dice:

La poesía moderna es una tentativa por abolir todas las significaciones porque ella misma se presiente como significado último de la vida y el hombre. Por eso es, a un tiempo, destrucción y creación del lenguaje. Destrucción de las palabras y de los significados, reino del silencio; pero igualmente palabras en busca de palabras⁵³¹.

Obsesionada por el lenguaje, la poeta no se disfraza; su único objetivo, asegura Vázquez, «es lograr una poesía sin estridencias en textos breves en su mayoría»⁵³². Indaga en las palabras y elabora los términos con precisión, pero el conflicto surge cuando Pizarnik apoya su proyecto poético en lo simple como valor fundamental en el último periodo de su vida. Su poética, como plantea Depetris, «ya no pertenece a la prosa o a la poesía, sino que ellas entran en conflicto sin desaparecer y se instalan en su poesía en prosa y a la vez se proyectan recíprocamente, y la coherencia de su obra se convierte en una anarquía sintáctica»⁵³³: «Comienzo a tener conciencia de ella (la poesía), la quisiera lo más sencilla posible, desnuda, esencial, inocente»⁵³⁴. Por lo tanto, podemos observar que Farrojjad y Pizarnik decidieron destruir el lenguaje para poder introducir su propio lenguaje, pero en este camino, Farrojjad logró alcanzar su cenit poético y Pizarnik, al final de su vida, se vio atrapada en escombros del lenguaje que ella misma había destruido.

Clasifican a Pizarnik dentro de los poetas surrealistas pero en el fondo, la poeta delata una profunda incomodidad ante su propio discurso poético, y esto la diferencia radicalmente de los poetas surrealistas, como indica Lasarte⁵³⁵. Aunque lee y escribe en “la estela del surrealismo”, se apodera de él y lo reinventa en un discurso poético en el que “el mundo aparece desgastado y desgarrado” en constantes alusiones autobiográficas:

⁵³⁰ Este deseo de escribir en prosa se evidencia en sus *Diarios*: «Me horroriza mi lenguaje. Miento todo el tiempo. [...] Me gustaría escribir en forma muy simple y clara. Basta de retórica» (*D*: 269).

⁵³¹ O. Paz, *Arco y Lira*, p. 7.

⁵³² María Ángeles Vázquez, «Alejandra Pizarnik: “la lúgubre manía de vivir”», *Centro Virtual Cervantes*, 2003 <<https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/pizarnik/acerca/vazquez.htm>> [consulta: 8 enero 2019].

⁵³³ C. Depetris, *Aporética*, p. 50.

⁵³⁴ I. Bordelois, *Correspondencia Pizarnik*, p. 43.

⁵³⁵ F. Lasarte, «Más allá del Surrealismo», pp. 877-887.

Siento que los signos, las palabras, insinúan, hacen alusión. Este modo complejo de sentir el lenguaje me induce a creer que el lenguaje no puede expresar la realidad; que solamente podemos hablar de lo obvio. De allí mis deseos de hacer poemas terriblemente exactos a pesar de mi surrealismo innato y de trabajar con elementos de las sombras interiores. Es esto lo que ha caracterizado mis poemas⁵³⁶.

Por lo tanto, Pizarnik es una surrealista que decide dónde cambiar el estilo artístico por su cuenta y de esta manera ofrece carácter a sus poemas. Como se mencionó anteriormente, ella siempre mantenía su estilo poético separado del contexto literario argentino. Patricia Venti sugiere que, si la Pizarnik poeta que escribe desde mediados de los cincuenta hasta la segunda mitad de los sesenta, fue influenciado por el romanticismo alemán, el surrealismo y el simbolismo de Francia, la Pizarnik prosista de finales de los sesenta y primeros años de los setenta intentó encontrar un discurso distinto con lo que había hecho hasta entonces, cuya “poesía sentía que estaba muerta”⁵³⁷.

Por otro lado, es cierto que Farrojjad es una poeta moderna y habla de la vida moderna, hasta el vocabulario y las expresiones que emplea son modernos y recientes, pero esto no significa que ella haya olvidado el léxico y los términos antiguos y los haya borrado de su terminología. Farrojjad hace caso a la pureza y originalidad de cada palabra. Ella siente el contenido verdadero de las palabras y pone cada una en su lugar, de modo que no pueden ser reemplazadas por ninguna otra palabra. El lenguaje poético que ella construye está basado en las tradiciones pasadas de la lengua, mezcladas con las palabras olvidadas del dialecto de la vida actual. Su lenguaje tiene una combinación extraordinaria con el espacio de su poesía. Las palabras modernas, como señala Moradi, cuando se sientan en sus poemas junto a las arrogantes y pesadas del pasado, de repente cambian su naturaleza, crecen y se olvidan los conflictos en la armonía del poema⁵³⁸.

Otro aspecto en común en la poética de las poetisas es la intertextualidad. La intertextualidad se manifiesta mucho tanto en las obras de Alejandra Pizarnik como en las de Forugh Farrojjad. La biblioteca de Pizarnik está llena de los autores – más surrealistas – que admiraba y que tuvieron

⁵³⁶ A. Pizarnik, *El deseo de la palabra*, p. 249.

⁵³⁷ P. Venti, «Alejandra Pizarnik en el contexto argentino»

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/pizaconte.html> [consulta: 1 julio 2018].

⁵³⁸ Sh. Moradi K., *Reconocimiento de Forugh*, p. 468.

mucha influencia en ella y a las que a veces reescribía; y la poética de Forugh Farrohzad, es menos influenciada y más influyente. La influencia es más relevante en términos de contenido y se justifica en dos maneras. Una es adquirida por leer mucho *La Torá* y *El Corán*, y otra es por experiencia debido a su atención al cine, y especialmente, después de aquella experiencia con los leprosos en Tabriz y Mashhad. Hoghoghi acota que el contexto mental favorable nacido del estudio de *La Torá*, le permitió sentir la verdad actual de la vida de los leprosos, y en consecuencia, componer los «Versos territoriales»⁵³⁹. En efecto, podemos decir que las dos poetisas con el tiempo consolidaron su condición de autoras y se ganaron el título de poeta.

⁵³⁹ M. Hoghoughi, *Poesía de nuestra época*, p. 44.

IV

ESBOZO DE UNA LÍNEA POÉTICA: POESÍA Y PENSAMIENTO

«El arte no es un espejo en el que nos contemplamos, sino un destino en el que nos realizamos»

Octavio Paz

1. INTRODUCCIÓN

La poesía de Forugh Farrojjad y Alejandra Pizarnik, al igual la que de los otros grandes poetas, contiene varios temas y motivos en común, como el amor, la muerte, el descenso y la podredumbre, el temor y la desilusión, la incertidumbre y el pesimismo, la melancolía y la nostalgia de los recuerdos de la infancia; además, es casi imposible separar la vida de las poetas de su obra poética. El afán de ambas era lograr hacer poesía de su vida, transformar su vida en literatura, de modo que ellas mismas se convirtieran en los personajes de su creación.

En la literatura contemporánea persa, como afirma Nikbakht, Forugh Farrojjad – después de Nimá Yushich – es la única que alcanzó un punto de vista y estilo poético especial y propio después de sus dos últimas obras; así mismo, cumple perfectamente con las dos misiones individuales y sociales de un verdadero poeta⁵⁴⁰. En varias ocasiones se mencionó que Farrojjad vivía en su poesía, y su vida privada y social no estaba aislada de su vida poética, y de esta manera, con expresar su vida privada y las características individuales en su poesía, logró mostrar su cara al lector. Luego, con reconocer las realidades del mundo que la rodeaba y expresándolas, logró establecer las características sociales de su época en su poesía, y por último, con sus dos últimas obras, mostró el camino hacia la liberación y vivir más allá de la decadencia, y realizó su deber artístico como poeta.

Todas las obras de Farrojjad, según Shamisa, desde el primer poemario – *Cautiva* – y los otros dos – *La pared* y *Rebelión* – del periodo de su perplejidad y desorientación, hasta sus últimas creaciones en el periodo de su madurez y perfección, son la expresión del “ser y la improvisación poética”⁵⁴¹. Así que sus obras no solo demuestran la relación e influencia entre su vida privada y su poesía, sino que también muestran el punto de vista y el estilo poético que había alcanzado durante su vida artística. Si ella comienza *Cautiva* con la expresión de los amoríos y pasiones nocturnas, y en esta primera obra solamente habla de las necesidades juveniles y corporales, en el último poema de *La pared* ya no se observa ningún rastro de esas alucinaciones mentales e inflamaciones físicas, y en *Rebelión*, solo quiere liberarse de los sentimientos juveniles y fugaces que la rodeaban y se ve enfrentada a un mundo desconocido, lleno de dudas y preguntas que la

⁵⁴⁰ M. Nikbakht, *De pérdida a liberación*, pp. 29 y 30.

⁵⁴¹ S. Shamisa, *Una mirada a Farrojjad*, p. 45.

llevan a experimentar y contemplar, y al mismo tiempo, a entender la decadencia de todo lo vivo como lo expresa en «Vida»:

¡Ah! Vida, con este sentimiento del vacío
aún estoy llena de ti
ni pienso romper cadenas
ni quiero huirme de ti...

(«Vida», R: 95)

Por su parte, Nikbakht pone de relieve que toda la transformación que ocurrió en la mente de la poeta – no en su método de pensar ni en su estilo poético – en el primer periodo de su vida artística, se debe al rompimiento de sus conjeturas mentales por experiencia y realidad, y no por alcanzar la conciencia cultural⁵⁴². No olvidemos que cuando Farrojjad publicó su primer poemario solo tenía diecisiete años, y era una jovencita valiente pero inmadura que no tenía conocimiento del mundo que la rodeaba. Lo que componía, como afirma Shamlou, era simplemente la irrupción de sus instintos y emociones juveniles, y sus deseos corporales⁵⁴³. En ese periodo ella todavía no había obtenido una lengua poética individual y solo imitaba lo que había entendido de la forma, la lengua y el ritmo de la poesía de los otros poetas. Sus tres primeros poemarios son el testigo de su desconocimiento en el campo de la cultura poética de aquella época, poéticas que ella misma luego llama “palabras cotidianas vulgares”⁵⁴⁴.

Después de conocer a esta Farrojjad indomable e inmadura, cuya voz era individual y no social, nos surge esta pregunta: ¿Cómo una poeta como Farrojjad de repente creció y encontró su estilo poético único y salió de su desconocimiento social? Pues podemos decir que ella después de conocer a Nimá Yushich descubrió que para ser una poeta primero debía conocerse a sí misma, y luego conocer al mundo que la rodeaba. En una entrevista con Mahmoud Azad, ella confiesa que

⁵⁴² M. Nikbakht, *De pérdida a liberación*, p. 45.

⁵⁴³ Ahmad Shamlou, «La poeta exploradora», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 274-276.

⁵⁴⁴ En una entrevista con la revista *Sepid-Siah*, Farrojjad dice que está arrepentida de publicar los tres poemarios *Cautiva*, *La pared* y *Rebelión*: «Me arrepiento por no comenzar mi poesía con *Nuevo nacimiento*. Revista *Sepid-Siah*, «Entrevista con Forugh Farrojjad», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 225-228.

conoció a Nimámuy tarde o tal vez en otras palabras muy a tiempo, porque después de tanta desorientación, experiencias y tentaciones, él fue un nuevo comienzo en su vida y su influencia cambió el lenguaje poético y la forma de su poesía: «Si mi poesía ha cambiado, si se ha convertido en algo que desde ahí se puede comenzar, sin duda, viene de este nivel y de este conocimiento, Nimáabrió mis ojos y me dijo que vea. Pero yo misma aprendí cómo ver»⁵⁴⁵.

Con el aprendizaje de cómo observar el mundo interno y externo, la gente y todas las cosas a su alrededor, Farrojjad descubrió un nuevo mundo y cuando quiso expresarlo entendió que necesitaba palabras, palabras nuevas que se relacionen con este mismo mundo. Entonces ella introdujo las nuevas palabras y de esta manera cambió el ritmo de su poesía y construyó su poema para expresar su conocimiento, y de esta manera renació en *Nuevo nacimiento*.

Nuevo nacimiento es donde la poeta después de tanto experimento, por fin, descubre el significado de la decadencia y asume la perplejidad y la muerte, y decide transformar su poesía para expresar este nuevo saber. En su poesía transformada, como aclara Shamisa, quiere explicarnos que vivir para siempre en el pasado no significa nada más que la muerte y si uno consigue regresar del viaje del pasado, podrá sobrevivir⁵⁴⁶.

Aun así, la obra que convirtió a Farrojjad en una poeta eterna e ilustre en la literatura contemporánea persa es el poemario *Creamos en el comienzo de la estación fría* y especialmente, el poema con el mismo nombre. Si cada artista insigne tiene una obra maestra y destacada que con ella se representa, Azad pone en evidencia que es en este poema sin duda, donde Forugh Farrojjad se manifiesta⁵⁴⁷. Farrojjad al componer este poema logró crear su obra maestra, la cual demuestra y explica todas las escenas y etapas de su vida con un lenguaje muy emocional y eficiente, desde su desconocimiento hasta su conocimiento y liberación⁵⁴⁸.

A pesar de que su muerte provocó un final en la senda que había descubierto últimamente en el campo poético y en la creación de sus poemas evolucionados, ella con su punto de vista

⁵⁴⁵ M. Azad, «Entrevista con Farrojjad», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 185-200.

⁵⁴⁶ S. Shamisa, *Una mirada a Farrojjad*, p. 267.

⁵⁴⁷ M. Azad T., *El hada princesa*, p.100.

⁵⁴⁸ Reza Baraheni, «Figuras alrededor de *Creamos en el comienzo de la estación fría*», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 488-502.

amplio y el estilo poético que poseía, abrió una nueva ventana en la literatura persa y logró alcanzar su deseo: «Yo no quiero estar saciada...solo quiero obtener la virtud del saciado...»⁵⁴⁹.

Por otro lado, pensar en la obra poética de Alejandra Pizarnik, como afirma Paulina Daza, «significa detenerse en una vida hecha poema, en la que entran en juego una serie de elementos vitales y mortales que se mezclan para fundar un refugio para la poeta»⁵⁵⁰. Dalmaroni recoge este comentario y añade que Pizarnik fue quien vertió su vida en su escritura, y «el suicidio le ha conferido, con su prestigio radical y su saturación fáctica, un sentido retrospectivo a toda su poesía»⁵⁵¹.

Por medio de sus poemas, los distintos periodos de su vida se definen, su infancia y adolescencia triste y angustiosa, el viaje a París y su retorno a Buenos Aires y la depresión que la embargó toda su vida. Guillermo Sucre afirma que «en todo escritor auténtico, como ella, la estética y la vida no son términos separables, mucho menos excluyentes»⁵⁵². La confianza en el hacer poético empieza por ese deseo de vivir sólo para la poesía, de dedicarse en cuerpo y alma a la escritura y de esta manera sacrificar la vida en la búsqueda de la palabra exacta y de crear un nuevo estilo en la poesía argentina.

Si Pizarnik fue conocida nacionalmente con la publicación de sus tres primeros libros, con *Las aventuras perdidas* culmina una trilogía que corresponde a su primera etapa argentina, y con la publicación de su libro destacado, *Árbol de Diana*, se hace conocida de forma internacional. Es en *Árbol de Diana* donde la poeta madura y encuentra su lenguaje poético y las mejores imágenes de su poesía nacen. Los libros *Árbol de Diana* y *Los trabajos y las noches*, de acuerdo con Becerra, son considerados “sus obras de consagración como poeta”; estos dos constituyen la parte medular de su obra y evidencian la exigencia que Pizarnik se impuso en su creación y la madurez poética adquirida tras estos años de escritura continua⁵⁵³. Un trabajo riguroso, en busca de la brevedad y la depuración sintáctica.

⁵⁴⁹ F. Farrojjad, «Cartas a Golestan», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 60-65.

⁵⁵⁰ Paulina Daza D. «“La poesía es un juego peligroso”». Vida, poesía y locura en *El infierno musical* de Alejandra Pizarnik, *Revista SciELO*, 34 (2007), pp. 79-95.

⁵⁵¹ Miguel Dalmaroni, «Sacrificio e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik», *Orbis Tertius*, 1 (1996), p. 2.

⁵⁵² G. Sucre, «La estética del silencio», en *La máscara, la transparencia*, pp. 293-319.

⁵⁵³ D. Becerra G., *De la voz ajena*, p. 9.

Con Pizarnik, “el lector se enfrenta a una desnudez y ante la autenticidad de una vida desgarrada por el dolor”, desde la visión de Calahorrano, y a al mismo tiempo “exorcizada por él a través de la palabra”. Como destaca Aira, su obra es “autobiográfica”, y una forma de asaltar y buscar esa espantosa y anhelada muerte, perseguida por ella desde la adolescencia encarnada en un cuerpo contra el que luchaba⁵⁵⁴. Ella es el personaje de su obra⁵⁵⁵, este aspecto demuestra cómo la vida y la literatura pueden ser dos entidades completamente indisolubles, así lo remarca Ivonne Bordelois: «Habría que decir, para empezar a comprenderla, que ella era un acto literario en sí mismo, que ella no estaba escindida de su literatura. Ella era su literatura»⁵⁵⁶.

Desde *La tierra más ajena* y hasta *Los trabajos y las noches*, el estilo poético de Pizarnik demuestra una evolución progresiva hacia una poesía cada vez más resumida, con una forma cada vez más concisa y fragmentaria⁵⁵⁷. Este trabajo de condensación y depuración – *Los trabajos y las noches* – por una parte representa el ingenio lingüístico de la poeta en alcanzar un estilo poético propio, y por otro, la culminación de la forma breve y el inicio de un nuevo estilo que anuncia una poética que se dirige hacia el silencio y la muerte. De aquí, nos surge esta pregunta: ¿por qué Pizarnik empezó a destruir su lenguaje poético después de 1968 y empezó a fragmentar sus poemas?

Podemos decir que la búsqueda poética en Pizarnik, como advierte Depetris, la dirigió a un cambio en su estilo poético a partir de *Extracción de la piedra de locura*, que supone la pérdida de la posibilidad de poetizar. De acuerdo con Torres, con la *Extracción de la piedra de locura*, «su escritura se llena de mayor depresión, de profundo desgarramiento, de total alienación»⁵⁵⁸. El sujeto moderno descentrado y escindido, como destaca Becerra, «se debate entre los dualismos de lo tangible y lo inasible; el lenguaje y el silencio; creación y destrucción; conciencia e

⁵⁵⁴ Según reza la biografía Cristina Piña, “Sasha” odiaba su fealdad, su gordura y su acné (más o menos como Janis Joplin, a quien dedicó un poema y quien tuvo los mismos “fantasmas físicos”). C. Piña, *A. Pizarnik*, p. 69.

⁵⁵⁵ P. Calahorrano, «Cuerpo y muerte», pp. 92-100.

⁵⁵⁶ C. Piña, *Una biografía*, p.182

⁵⁵⁷ De acuerdo con Rubén Vela, en este primer poemario: «una voz original se levanta de esa tierra ajena, de esta tierra extraña que es Flora Alejandra Pizarnik. No conocemos de ella sino este desconcertarnos ante su lenguaje de nuevo mundo. [...] Es mucho lo que conmueve en esta poesía que pareciera estallar de pronto en campanas de metal distinto. Pareciera que nuestro problema poético fuese un problema de hombres nuevos, de voces nuevas». C. Piña, *Una biografía*, p. 15.

⁵⁵⁸ C. Torres, «Alejandra Pizarnik», <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero28/alepizar.html>> [consulta: 20 septiembre 2018].

inconsciencia»⁵⁵⁹. Sin embargo, es en *El infierno musical* donde la poeta se hunde en el juego de las palabras y no consigue identificarse entre sus “Yoes” por sumergirse tanto en su obra. Pizarnik siente miedo del mundo que la rodea y por esto se refugió en el poema para protegerse, pero resulta que el poema también la traiciona:

y qué es lo que vas a decir
voy a decir solamente algo
y qué es lo que vas a hacer
voy a ocultarme en el lenguaje
y por qué
tengo miedo

(«Cold in hand blues», *IM*: 217)

Como pone de relieve Sarah Martín, Pizarnik presenta un “trabajo formal” hacia un lenguaje revelador que intenta enunciar lo esencial amenazando con eliminar los “conceptos de realidad y representación” a través de un sujeto que conversa desesperadamente con la muerte, hasta el punto que el cuerpo textual trae el silencio⁵⁶⁰.

Alejandra Pizarnik murió, pero logró establecer una conexión entre su cuerpo y el verbo mortal, según Martín, «con el que obscenamente se produjeron unos versos que laceran sensibilidades y justamente, de esa lesión se han formado unos lectores que han tocado con los versos de una de las poetisas más importantes de la Argentina y del continente»⁵⁶¹. Dalmaroni recoge esta realidad y añade:

Alejandra Pizarnik, ocupa un lugar persistente en el campo literario argentino especialmente en los espacios de producción y circulación de la poesía, al punto de parecerse a un modelo mitificado y mistificado, casi ineludible; y, a la vez, se impone si hay que señalar un texto de la poesía argentina que en las últimas décadas se haya visto sometido incesantemente al régimen del comentario: el discurso poético de Pizarnik aparece una y mil veces repetido bajo las

⁵⁵⁹ D. Becerra G., *De la voz ajena*, p. 9.

⁵⁶⁰ S. Martín L., «El abismo del silencio», pp. 67-84.

⁵⁶¹ P. Calahorrano, «Cuerpo y muerte», pp. 92-100.

regulaciones de una hermenéutica que hizo suya la “ideología de artista” y la imagen de escritora de la propia poeta y atribuyó sentido a los textos a partir de esos presupuestos acatados como mandato de lectura⁵⁶².

Después de su muerte, como apunta Diedre Becerra, la explicación de sus poemas a través de la paráfrasis de sus versos ha sido una tendencia en la crítica. Por lo tanto, las condiciones que rodearon su vida y su obra, el tema de la muerte y la locura, y el silencio en su creación, agregado su presunto suicidio, contribuyeron a que el Yo poético se confundiera con el Yo real⁵⁶³. Entonces, se construye el mito “Pizarnik poeta maldita” en el imaginario cultural a partir de su muerte, lo cual de acuerdo con Piña se debe a dos factores:

Ante todo, a su difusión cultural dentro de nuestro medio, sobre todo por su entronque con la propuesta surrealista de convertir la vida en un acto poético; y en segundo término, a la impronta de absoluto que entraña, al fusionar en un solo acto el ser y el hacer y anular así las contradicciones entre la experiencia cotidiana y las aspiraciones espirituales⁵⁶⁴.

⁵⁶² I. Bordelois, *Correspondencia Pizarnik*, pp. 93-116.

⁵⁶³ D. Becerra G., *De la voz ajena*, p. 18.

⁵⁶⁴ Cristina Piña, *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires: Corregidor, 2012, p. 17.

2. FORUGH FARROJZAD

*Yo estoy en búsqueda de algo en mi interior
y en el mundo que me rodea...
Así mismo partí. Me fui a cualquier lugar como un niño
que se pierde en un bosque y me fijé en todo y
todo me atrajo hasta que finalmente llegué a un río y
me encontré en ese río, yo misma que se resume en mí misma y
todas las experiencias del bosque.*

Forugh Farrohzad⁵⁶⁵

Quien haya leído en repetidas ocasiones la obra poética de Forugh Farrohzad, desde sus primeros poemas hasta la mujer triste enfrentada al frío de la estación («Creamos en el comienzo de la estación fría», *CCHE*: 11), habrá podido reconocer su evidente transformación hacia un crecimiento de la ambición poética. Ella fue una poeta exploradora y siempre estuvo en búsqueda de algo que la convenciera, pero ¿qué buscaba Farrohzad en su poesía? Shamlou adivina que tal vez buscaba la humanidad absoluta, o quizá un amor para entregarle felicidad, o a lo mejor estuvo en búsqueda de bondad y amabilidad; o simplemente había llegado a esta conclusión: que en este mundo no deberías estar en búsqueda de algo⁵⁶⁶.

El avance y desarrollo de la poesía y pensamiento de Farrohzad, de acuerdo con la mayoría de los críticos literarios, se dividen generalmente en dos etapas completamente diferentes de antes y después del *Nuevo nacimiento*, que representan dos tipos de raciocinio. Uno completamente romántico y personal, que no es capaz de derribar los cimientos de los pensamientos dominantes y cerrados que gobiernan en la sociedad – incluyendo sus tres primeras obras –; y otro, completamente humano y dinámico, que refleja las penas y preocupaciones de la poeta que se preocupa por el deterioro de la humanidad – incluyendo los dos últimos poemarios –. Sin embargo, Mahmoud Nikbakht recoge estos criterios y añade una tercera etapa, que comienza después de la publicación del *Nuevo nacimiento*, y la nombra el periodo de excelencia y las experiencias poéticas

⁵⁶⁵ M. Azad T., «Entrevista con Forugh», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 185-200.

⁵⁶⁶ A. Shamlou, «La poeta exploradora», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 274-276.

de Farrojjad⁵⁶⁷.

El contenido poético de la poesía de Farrojjad, como sostienen Esmaeili y Sadrat, se resume en los temas triviales eternos: el amor y la belleza, los valores sociales y la muerte. Farrojjad cubre los tres temas de la poesía y siempre penetra más en estos tres temas, ya sea en sus tres primeros poemarios o en los poemas después de eso que fueron las brillantes obras de su vida⁵⁶⁸. En el primer periodo de su vida artística, utiliza el campo poético para romper con las tradiciones sociales y de esta manera nos habla de un amor territorial que simplemente se manifiesta con una cara apasionada. Este tipo de amor, desde el enfoque de Salari, lleva a la poeta a una fascinación extrema hacia el hombre. Está llena de descripciones físicas, expone con detalle los actos amorosos y no transmite profundos pensamientos⁵⁶⁹.

En este periodo, Farrojjad explica el placer físico o el dolor inmenso de haberlo perdido o solamente nos cuenta el grandioso deseo de obtener esa complacencia. De acuerdo con Azad, tal vez Farrojjad ganó mucha fama en esta etapa de su vida por haber rasgado las antiguas tradiciones, pero no se reconoce como una poeta profunda e influyente. Ella habla del cuerpo y aún está en su cadena, y su Yo es un Yo personal. Así mismo, su amor es un amor físico y apasionado⁵⁷⁰. La poeta quiere el amor en el orden del cuerpo y su amor es más una pasión, por lo tanto, está en búsqueda de un cuerpo y abrazo para satisfacer sus deseos amorosos como lo expresa en «La revancha»:

...no seas despistado y molesto y reservado
esta noche una mujer quitará tu aliento
está en apelación de un cuerpo y abrazo
para satisfacer con la pasión su deseo...

(«La revancha», C: 65)

Su intención es reclamar el derecho de la mujer, pero elige un camino equivocado para hacerlo. La mujer que aparece en su poesía de perplejidad, como plantea Salari, es una mujer

⁵⁶⁷ M. Nikbakht, *De pérdida a liberación*, prólogo.

⁵⁶⁸ A. Esmaeili y Sadrat, *La eterna Forugh*, p. 33.

⁵⁶⁹ M. Salari, *Mujer en las obras de Farrojjad y E'tesami*, p. 172.

⁵⁷⁰ Mahmoud Mosharraf Azad Tehrani, «La imagen de Forugh», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 628-635.

atrevida e ingenua que intenta probar todo lo prohibido sin sentir remordimiento, o es una mujer dolorida y angustiada a la que el destino le ha quitado injustamente lo más apreciado que tenía en este mundo, y esa mujer en su poesía es “la madre”⁵⁷¹. En una carta a su esposo describe sus tentaciones ocultas:

Tú no sabes cuánto me gusta actuar contra las reglas y tradiciones, y contra la ley y el pensamiento y el juicio de la gente. Pero hay cordones sobre mis pies que me limitan. Mi alma, mi existencia y mis acciones están presas en el cuadro de las regulaciones flácidas y sin sentido y yo continuamente pienso que debería tomar un paso más arriba que el nivel de la normalidad⁵⁷².

Podemos decir que el primer poemario, *Cautiva*, como asegura Gerd Harry, es el símbolo de un estado mental donde la persona se ve cautivada en las tradiciones y prejuicios, y no existe la esperanza para una vida experimental en ella; a continuación, en *La pared*, busca una manera de eliminar esas barreras y limitaciones, y como no la encuentra, se rebela contra Dios en *Rebelión* y discute sobre la identidad del hombre y Satán, y también sobre el concepto fundamental filosófico de volición y coacción⁵⁷³.

Sobre Farrojjad, como autora de los tres poemarios, *Cautiva*, *La pared* y *Rebelión*, se entiende que es una persona aún no estructurada que se está esforzando, y que busca beneficios, y hasta finge en la interpretación de los problemas para alcanzar la perfección y el crecimiento mental. Como poeta de estos tres poemarios, ella misma acota:

En *Cautiva*, *La pared* y *Rebelión*, yo solamente era una simple narradora del mundo exterior; en aquel periodo la poesía todavía no había reencarnado en mi ser, solo era un compañero que vivía conmigo, como esposo, amante, etc. pero luego el poema enraizó en mí ser y por esta razón el tema de la poesía cambió su significado para mí. Ya no interpretaba la poesía como la expresión de un sentimiento propio acerca de mí misma, y a medida que la poesía profundizaba más en mí ser, me dispersé más y descubrí nuevos mundos.⁵⁷⁴

⁵⁷¹ M. Salari, *Mujer en las obras de Farrojjad y E'tesami*, p. 201.

⁵⁷² K. Shapour, *Latidos de mi corazón*, p. 18.

⁵⁷³ Gerd Harry Tiko, «Un recorrido en la poesía de Forugh», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 331-360.

⁵⁷⁴ M. Azad T., «Entrevista con Forugh», en B. Jalali, *Vivir eterna*, pp. 185-200.

A pesar del comienzo trivial, Farrojjad con la composición del poemario *Nuevo nacimiento* aparece de nuevo con una evolución extraordinaria, y muestra el otro perfil de su cara. En este poemario ya no hay rastro de la poeta sentimental ni se limita en el Yo personal. Farrojjad que estaba cautivada en sus pasiones impetuosas y solo hablaba de su Yo femenino, amplió su punto de vista. El mundo de su poesía ya no cabe entre los besos, abrazos y gestos amorosos. Aquellas acciones superficiales dieron su lugar a un pensamiento sentimental puro. Farrojjad renacida ahora enrolla el amor, la vida y la muerte y dice:

... mi melancólico amor
está tan contagiado con el temor de la pérdida
que hace temblar toda mi vida...

(«Paso», NN: 9)

Como observamos, el amor aparece de nuevo en su poesía pero esta vez con un significado totalmente diferente; un amor como la vida que se levanta contra la muerte. La nueva Farrojjad ya no quiere ver el mundo como “muñecos con dos ojos de cristal” («Muñeca de cuerda», NN: 62), su visualización sobre el amor, la vida y la muerte se ha transformado por completo. Una muestra de esta transformación se observa en la interpretación romántica sobre la existencia:

Tú (eres), el valle púrpura del anochecer que abrazas y apagas el día

(«Ghazal», NN: 156)

De acuerdo con el poeta y autor Manouchehr Atashi, en el pasado Farrojjad tan descuidada pasaba entre la vida que no veía la vida ni sentía su existencia. Hería y se hería pero pasaba y no sentía nada; sin embargo ahora observa todos los momentos de la amistad y su presencia. En el pasado con un grito quería decir “¡estoy enamorada!” y solo lo decía, pero ahora, vive el amor, lo compone y lo transmite y le da generalidad⁵⁷⁵. La poeta, en la conducta y madurez de su poesía, descubrió que el amor es el alma del ser, entonces dedicó su poesía al amor, y se convirtió en “un

⁵⁷⁵ Manouchehr Atashi, «Rebelión en la poesía de Forugh», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 510-521.

hada triste que de noche muere de un beso y al amanecer nace de un beso”, y tocó “su corazón con una mágica flauta” lentamente («Nuevo nacimiento», *NN*: 156)⁵⁷⁶.

Tal vez nos sorprenda cómo la poeta de *Cautiva* y *Rebelión* se ha convertido en la poeta del *Nuevo nacimiento*; pero no olvidemos que ella guardó silencio por años y no publicó nada hasta que floreció. Aquellos largos años son la distancia entre estas dos Farrojjad, años de fertilidad y florecimiento.

Farrojjad comprendió que los problemas de la vida no se resumen solamente en las relaciones sexuales y amplió su raciocinio más allá del cuerpo. Ella estaba en búsqueda de fe y en este camino pidió la mano del amor. Si en el pasado solo pensaba sobre ella misma y el cuerpo, ahora piensa sobre algo más amplio, la sociedad, la vida, la existencia y el ser humano. Ella viajó como “una forma en la línea del tiempo”⁵⁷⁷ («Nuevo nacimiento», *NN*: 156) y lo preñó con amor y conocimiento, hasta que un día, su poesía se convierte en “la cuna de nacimiento de otro Jesús” («Muros fronterizos», *NN*: 54). Sea como fuere, tuvo mucho éxito en su camino, porque logró mostrar una imagen romántica de la poesía persa al lector, una imagen completamente femenina⁵⁷⁸.

⁵⁷⁶ En el texto original es “la flauta de madera” pero según el traductor, Karim Emami, cuando estaban traduciendo este poema al inglés, ella le dijo que ponga la palabra “mágica” en vez de “madera”, porque en persa también buscaba este significado pero no encontró ninguna palabra que favorezca a la estrofa. Sh. Moradi K., *Reconocimiento de Forugh*, pp. 135-139.

⁵⁷⁷ Como lo antes explicado, en el texto original es “el volumen” en vez de “la forma”.

⁵⁷⁸ En una entrevista con Farrojjad cuando Iraj Gorgin le preguntó sobre la característica femenina de su poesía, Farrojjad respondió: «Si mi poesía tiene un aspecto femenino como lo dice usted, es normal porque soy mujer; pero si queremos valorar una obra artística, creo que el sexo no debería tomarse en cuenta, no es correcto [...] Lo que debería ser apreciado es el trabajo de esa persona y no enfocarse en el sexo [...] De cualquier forma, cuando yo compongo un poema no me fijo en este aspecto, y si mis poemas tienen este carácter femenino, es inconscientemente». Iraj Gorgin, «Entrevista con Forugh Farrojjad», *Radio Farda*, en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 168-175.

2.1. EL AMOR: DE TRADICIÓN A MODERNIDAD

2.1.1. PERIODO DE INSENSATEZ Y PERPLEJIDAD

En el primer periodo de la poesía de Forugh Farrojjad, como señala Zarrinkoob, nos encontramos con un amor lleno de pasión y al mismo tiempo, vacío de los escrúpulos morales que convierte su poesía en “la poesía desnuda”⁵⁷⁹. Un amor infructuoso y corporal que quema y complace. Ella compone sobre el corazón roto, las lágrimas de reproche y el amante infiel, o mejor dicho, sobre el amor y el acto amoroso. Su poesía está involucrada con las emociones y alteraciones juveniles que con la madurez mental de la poeta en el segundo periodo de su vida, alcanza un triste silencio, rendimiento y continencia.

A veces, el amante en sus poemas es un ser caprichoso e insensible que traiciona el cariño y el amor de la mujer, o raras veces, la derrota amorosa es culpa de la mujer por no valorar la situación romántica, o simplemente el fracaso se debe a la comprensión mutua que no tuvieron. Esta imagen amargada del amor que ella nos demuestra, es la que Farrojjad vio y experimentó demasiado en su vida. El amor que sentía hacia Parviz Shapour, y el fracaso de su vida matrimonial, fueron el resultado de la inmadurez sentimental de la poeta y de la situación de la sociedad revuelta de aquel entonces, que la enfrentó muchas veces con la pesadilla de una separación dolorosa. Ella se enamoró de su esposo a una temprana edad y se casó con él a pesar del desacuerdo de su familia; pero con el paso de tiempo se arrepintió y su matrimonio solo duró dos años. Años después, ella confesó que «aquel ridículo amor y matrimonio a los dieciséis años sacudió las bases de su vida y futuro»⁵⁸⁰.

Farrojjad, para alcanzar la libertad que no sentía en la casa paterna y volar en el cielo de la independencia, decidió casarse a temprana edad, pero luego entiende que solo su hogar ha cambiado y las barreras permanecen; por lo tanto, se ve engañada y en repetidas ocasiones menciona que su amado le ha mentado y por esta razón ya no puede confiar en su palabra. Ella

⁵⁷⁹ Abdolhossein Zarrinkoob, *Še’r-e bi doruq, še’r-e bi neqāb (La poesía sin mentiras, la poesía sin máscara)*, Tehran: Yāvidān, 2000, p. 140.

⁵⁸⁰ F. Farrojjad, «Cartas a Golestan», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 60-65.

descubre que el problema de la libertad de las mujeres en Irán es la situación cultural de la sociedad y es en ese momento que decide ser la voz femenina de la sociedad y elige la poesía para mostrar su protesta. Pero como se esperaba, con la publicación de su primer poemario, la sociedad cerrada de aquellos tiempos empezó a regañarla y desde ese momento su matrimonio cayó en peligro. Se entiende que el problema de Farrojjad con el marido era más sobre su poesía, sobre sus poemas perversos y pecaminosos. El esposo, como su padre, tampoco podía escuchar la voz y los rumores de la gente sobre su esposa y fingir que no pasaba nada. A pesar de que él también era artista, no tenía “un corazón demente” como Farrojjad para “despreciar la honradez”, por eso en vez de apoyar a su esposa, se convirtió en su “guardián”⁵⁸¹. Ella en sus siguientes poemarios reprocha a su esposo y le pide liberación:

...No me impongas el silencio
que yo debo revelar mi secreto
hacer llegar al oído de la gente
el ritmo fogoso de mi canto

Ven a abrir la reja, para que yo abra mis alas
hacia el cielo claro de la poesía
si me permites volar
me convertiré en una flor en el jardín de la poesía

Y a continuación se queja más por la desconfianza de su esposo y dice:

No digas que de pie a cabeza mi poesía es pecado
dame una copa de esta deshonra y de este pecado
sean tuyos el paraíso y las ninfas⁵⁸² y el agua sagrada
alójame (a mí) en el fondo del infierno...⁵⁸³

⁵⁸¹ Del contenido de sus cartas a su esposo, se entiende que después de la publicación del primer poemario la gente empezó a hablar mal de Forugh, y Shapour al escuchar las tonterías de la gente empezó a controlarla. En repetidas ocasiones ella está aclarando a su esposo que no es una mujer vulgar y lo que dice la gente sobre ella no es verdad y le ruega que no haga caso a los rumores.

⁵⁸² Se refiere a mujeres que son jóvenes y vírgenes y que viven en el paraíso.

⁵⁸³ Esta estrofa se refiere a los versos de *El Corán* que prometen a los musulmanes (varones) que si obedecen los órdenes de Dios, en el paraíso les espera un mundo con las cualidades que Farrojjad expresó en este verso.

Ella repasa su memoria y recuerda que el día de su boda brillaba con su vestido adornado con “estrellas de cartón”, un brillo que no duró mucho y fue un simple engaño. Su decepción es tan inmensa que ni siquiera puede confiar en “las palabras de los profetas”, juramentos que atan las vidas de los dos amantes⁵⁸⁴:

...queridas estrellas
queridas estrellas de cartulina
cuando la mentira empieza a soplar en el cielo
¿de qué manera confiaremos en las azoras de los profetas avergonzados?...

(«Creamos en el comienzo de la estación fría», CCHE: 11)

La poeta no puede creer que “el hombre orgulloso” que conquistó su corazón “al lado de aquel río rugiente” («Acordarse del pasado», C: 47) le haya mentido y, por lo tanto, el tema del engaño y el amante infiel cubre todo el contenido del libro *Cautiva*. Ella está en búsqueda de un hombre fiel con el fin de encontrar su deseo perdido. Como apunta Salari, en esta búsqueda, ella pide el cuerpo de un hombre que no es “el enamorado”, sino “el amante”, y de esta forma se enfrenta con la sociedad patriarcal de aquellos días⁵⁸⁵. Su amor territorial se forma con el amante, se eleva y se culmina. Su amor solo se reduce a los besos, abrazos y actos sexuales y siempre observamos a un hombre como “amante” en su poesía. Un hombre que el lector puede sentir en sus versos. Ese amante está tan cerca y perceptible que hasta podemos sentir “la brisa de su respiración” sobre “el cabello y cuello” de la mujer:

...Lo deseo para apretarlo a mi misma
que apriete la excitada de mí a sí mismo
que envuelva, envuelva fuertemente a mi alrededor
esos brazos calientes y poderosos [...]

En el cielo claro de sus ojos

⁵⁸⁴ S. Shamisa, *Una mirada a Farrojjad*, p. 42.

⁵⁸⁵ M. Salari, *Mujer en las obras de Farrojjad y E'tesami*, p. 43.

veo (yo) las estrellas del deseo
busco en sus besos apasionados
los placeres fogosos de las pasiones...

(«La noche y la pasión», C: 11)

Hasta aquel momento, ninguna poeta se había atrevido a hablar de un amante masculino, y menos a describirlo. Pero ella no teme y en sus siguientes poemas como «El rol oculto», «Desconocido», «Una noche», etc. sigue su camino sin hacer caso a los críticos. En su poética expresa el acto amoroso sin temer por su reputación o dignidad, y aunque tiene mala fama – por ser la voz de la sociedad feminista –, aun así, expresa los deseos corporales de las mujeres. La mujer de su poesía es misteriosa y eterna, y ningún hombre puede comprender su amor y sus sentimientos:

...Acaso sabías que yo en mi corazón
tenía oculto una figura de tu amor
acaso sabías que de este amor oculto
tenía en mi alma un fuego abrasador [...]

Jamás he pensado en mi reputación
siendo yo, quien así, te está deseando
deseo una intimidad y tu abrazo
deseo una intimidad y la copa del vino...

(«La figura oculta»⁵⁸⁶, C: 155)

Farrojjad, insolente e imprudente, sin hacer caso a las tradiciones y valores sociales explica su estado y sus sentimientos en este libro. Ella describe los sentimientos femeninos que de hecho, ha experimentado en su propia vida, y de esta manera se mezclan su vida y su poesía y forman una unidad. Ella convierte las mínimas experiencias de su vida en poemas y las extiende. Para ella, el objetivo principal de la vida y de la poesía es el amor. Pero este amor que ha rodeado toda su vida

⁵⁸⁶ El poema completo se adjunta en el Apéndice; p. 406.

artística y real, no le trae ningún producto sino derrota y decepción, y es la marca de esta derrota sobre su frente lo que la hace rebelarse delante de todo.

Generalmente, Farrojjad en sus poemas conscientemente menciona los besos ardientes y los abrazos calurosos, un acto que como dice J'afari, era contra la cultura social. Besos y abrazos que son mensajeros de un amor territorial⁵⁸⁷. Estos actos son tan ardientes que nos recuerdan la brisa del infierno, pero el lector no sabe si el hombre es un amante verdadero o una estatua imaginaria y conveniente.

... Qué es este amor que tengo en mi corazón
qué es lo que he ganado de este amor
huyes de mí y yo en tu búsqueda
me esfuerzo inútilmente todavía

De nuevo mis labios sedientos
buscan tus labios abrasadores
palpita mi corazón y con cada latido
cuenta tu historia de amor...

(«La amarga visita», C: 81)

Basta leer así un poema como «La amarga visita» para entender que Farrojjad se encuentra al principio de un largo camino a seguir, y el amor en su poesía se reduce simplemente a la pasión o el placer corporal. Ella como una jovencita de esa edad, pensaba que con hablar de estos temas prohibidos rompería con los tabúes de la sociedad, y en sus poemas de este periodo, de igual forma, pretende mostrar que el tiempo de las tradiciones antiguas ha pasado y por este motivo, toca temas de amor y el matrimonio.

De acuerdo con la tradición de aquel entonces en Irán, las chicas se casaban a temprana edad y la mayoría de las adolescentes en sus deseos ocultos esperaban a un hombre totalmente

⁵⁸⁷ Abdolreza J'afari, *Yāvdāneh Forugh (La eterna Forugh)*, Tehran: Tanvir, 1999, p. 50.

diferente de la sociedad patriarcal de aquellos días⁵⁸⁸. Esta figura es sin duda el tema más común en la literatura femenina persa, y todas las madres seguramente en repetidas ocasiones han contado la historia del “príncipe orgulloso” a sus hijas y de esta manera, han llenado el alma y el corazón de ellas de aquella figura inalcanzable que un día vendrá y les entregará una vida mejor, tal como lo describe Farrojjad en sus versos:

...Sin duda un día de un largo camino
llegará un príncipe orgulloso
por el pavimento de las calles de la ciudad
golpeará el casco de su caballo presuroso...

(«Anhelo», *P*: 19)

Como plantea Sergio Mansilla Torres, la literatura no sólo representa la identidad cultural de la comunidad o colectividad desde donde emerge, sino que ella misma crea identidad⁵⁸⁹; y la poesía de Farrojjad es la mejor comprobación de este concepto. Farrojjad en su poesía intentaba dar identidad a la mujer iraní, poniendo de manifiesto las debilidades de las tradiciones sociales al lector que consideraba a la mujer como el segundo sexo, y de esta manera, fortalecer la mentalidad de la mujer iraní para ofrecerle valor suficiente a reclamar sus derechos mínimos. Y qué tema mejor que el matrimonio para mostrar que la mujer no es un objeto que puede ser elegido.

Las chicas ojeando detrás de las aberturas
con mejillas calientes por esta visita vergonzosa
los pechos temblorosos y alborotados
palpitantes por la ambición de este pensamiento
que tal vez me desee a mí (el príncipe)[...]

De repente suena en la casa, el golpe por la puerta
por alegría no sé como llegar a la puerta

⁵⁸⁸ Según las tradiciones iraníes, una señorita para poder casarse deberá elegir entre los varones que le hubieran pedido la mano formalmente a través de su familia. Hoy en día esta costumbre ya ha cambiado y la mayoría de los jóvenes primero pasan un tiempo juntos conociéndose y después presentan su pareja a la familia.

⁵⁸⁹ Sergio Mansilla Torres, «Literatura e identidad», *Estudios Filológicos*, 41 (2006), pp. 131-143.

es él...sí...es él
¡ah! mi príncipe romántico preferido

Por las medianoches soñaba que llegarías...

(*Ibid.*)

Esta figura romántica del hombre, como aclara Jamileh Kadivar, es sin duda el reflejo de la decepción de la mujer en la sociedad patriarcal e intolerante; creer en un “príncipe” que con su llegada libera a la mujer del mundo de la crueldad y violencia⁵⁹⁰, que a propósito, ese mismo sexo masculino ha impuesto estas regulaciones contra la mujer. Entonces, ahora nos surge esta pregunta, ¿se produce la liberación solo con la llegada del “príncipe” y su “castillo reluciente”, o él también se apoderará de la mujer con el látigo y su temible sombra de dueño?

Farrojjad contesta a nuestra pregunta en los poemas «Anillo» y «Mi secreto», y cuenta la historia de la chica soñadora que se casó con el príncipe de sus sueños para liberarse de la celda, pero con el paso de tiempo, se dio cuenta de que todo lo contado era una leyenda, y el príncipe liberador nunca existió, y “el anillo dorado de felicidad” era en realidad “un anillo de dominio y sumisión”, y lo que ha quedado de aquella jovencita ilusionada, ahora, es simplemente una mujer deprimida y desilusionada con “un durmiente dolor mudado en su mirada” («Mi secreto», *C: PC: 19*), como las otras mujeres de su alrededor:

Dijo la chiquita sonriendo
que cuál es el secreto de este anillo de oro
el secreto de este anillo
que ha apretado mi dedo de este modo [...]

Pasaron los años y una noche
una mujer deprimida echó un vistazo sobre aquel anillo de oro
observó en su patrón luminoso
los días que se habían perdido, perdido
por la fidelidad esperanzada del esposo

⁵⁹⁰ J. Kadivar, *La mujer*, p. 65.

La mujer se alteró y gimió que ¡ah!
ah, este anillo que en su cara
contiene brillo y esplendor
es el anillo de dominio y sumisión

(«Anillo», C: PC: 12)

Definitivamente, Farrojjad en este poema se pone de ejemplo y nos cuenta la historia de su amor y matrimonio a través de su poesía: «Un poema es bonito cuando el poeta refleja todas sus emociones y tentaciones de alma y cuerpo en él»⁵⁹¹. La mujer enamorada de ayer y fracasada de hoy, no soporta más la limitación que le ha traído el matrimonio, y su espíritu indomable se siente cautivado en la esquina de la jaula de aquel hombre que un día la enamoró. Ahora tiene el amor del otro en su corazón – su poesía – pero sabe que jamás podrá juntarse con él, porque “la mirada de un crío cada mañana” sonríe sobre ella y la mantiene en esa esquina:

...Pensando en cómo volar de esta silenciosa prisión
en un momento preciso de distracción
sonriendo en los ojos del señor guardián
comenzando de nuevo la vida al lado tuyo (la poesía)

Pensando en esto y sabiendo que jamás
seré capaz de escapar de esta jaula
aunque permita el señor guardián
ya no tendré aliento para este vuelo

detrás de estas rejas cada día luminoso
me sonríe la mirada de un crío
en cuanto canto la canción de alegría
sus labios se me acercan con un beso...

(«Cautiva», C: 47)

⁵⁹¹ Forugh Farrojjad, «De sus cartas», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 55-60.

Los poemas «Cautiva»⁵⁹² y «Rebelión» sin duda son el reflejo de su matrimonio con Parviz Shapour. Debido a la infidelidad del hombre, una pasión nueva ha nacido en su corazón y Farrojjad, que un día debido a su amor soñador entró en la jaula estrecha de la vida juntos, ahora arrepentida pide a su amor que le abra la puerta y le dé la oportunidad de volar en “el jardín de la poesía” («Rebelión», C: 73). Ella reconoce que la poesía es como su única “pareja y amigo” y finalmente sacrifica a su hijo y se une al amado recién llegado para llegar a “la costa de la tranquilidad” con él («Rebelión», C: 73); una costa que después entendió que simplemente era un simple espejismo⁵⁹³: «No se puede partir un corazón como cebo entre miles de corazones. Con solo un corazón no se puede comprar felicidad y tranquilidad para miles de corazones desamparados y errantes»⁵⁹⁴.

Su amor hacia la poética es tan enorme que en una carta a su padre confiesa que la poesía es su Dios y la adora más que a su hijo⁵⁹⁵. Farrojjad descubrió que solo con la poesía puede alcanzar la evolución y en una entrevista con Tahbaz y Saedi advierte:

La poesía para mí es como un amigo al que cuando lo veo puedo hablarle de todo. Es una pareja que me completa, me satisface sin lastimarme. Algunos compensan sus escaseces de la vida con refugiarse en otros, pero nunca se compensa su necesidad. Si se compensaba, ¿esta relación no se convertía en el poema más grandioso del mundo y de la vida?⁵⁹⁶

Ella era una persona liberal y para alcanzar sus metas sociales decidió separarse de su esposo. Después de su separación, en una carta a su hermano Fereydoun le habla de la felicidad y la soledad de la vida: «La vida es así, o deberías engañarte con las felicidades comunes y fáciles ganadas como el hijo y esposo y la familia, o con felicidades irracional y difíciles ganadas como la poesía y el cine y el arte y estas ¡tonterías! Por lo tanto, siempre estarás solo y la soledad te corroe y te aplasta»⁵⁹⁷.

⁵⁹² El poema completo se adjunta en el Apéndice, pp. 399-400.

⁵⁹³ M. Salari, *Mujer en las obras de Farrojjad y E'tesami*, p. 180.

⁵⁹⁴ K. Shapour, *Primeros latidos*, p. 237.

⁵⁹⁵ Forugh Farrojjad, «De las cartas a su padre», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 117-124.

⁵⁹⁶ Sirous Tahbaz y Saedi, «Entrevista con Forugh Farrojjad», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 204-225.

⁵⁹⁷ F. Farrojjad, «De sus cartas a Fereydoun», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 124-135.

Sea como fuere, Farrojjad no encontró la felicidad que esperaba, ni al lado del amado ni lejos de él; ella está en búsqueda de algo pero todavía no sabe su identidad. Por lo tanto, se siente arrepentida de su decisión y en su poema «Fuga y Dolor» (C: 61)⁵⁹⁸, y también en una carta a Shapour muestra su reproche por no validar el amor y romper el corazón del amante, y su arrepentimiento por lastimar los sentimientos de aquel ser querido. La poesía que un día era su única pareja causó la separación al hombre de su vida y a su amor⁵⁹⁹:

Tú te fuiste y mi vida se vació de tus caricias. Pero tu recuerdo todavía está vivo, días y noches...minutos y momentos...me siento en mi cuarto y tomo mi cabeza entre las manos y me digo no, no, no, ya no deberías pensar en él, él se convirtió en vapor de agua, se oscureció como el sol, piensa que él nunca estuvo y no está más, pero tu cara da tumbos frente mi cara...⁶⁰⁰.

“El hombre de la playa del sur” («Acordarse del pasado», C: 47), que un día había robado el corazón de la poeta, la decepcionó, porque en vez de creer en ella y entenderla, dio el nombre de “deshonroso” a su arte y rompió sus alas y la apresó en su “castillo dorado” para que nadie escuchara su “canto caluroso” («Rebelión», C: 73). Por lo tanto, para alcanzar su objetivo, no le quedaba ningún otro remedio más que abandonar al hombre y su amor⁶⁰¹:

Me voy cansada y deprimida y plañidera
hacia mi hogar arruinada
juro por dios que llevaré de su ciudad
mi demente y perturbado corazón

Lo llevo a un punto lejano

⁵⁹⁸ El poema se adjunta en el Apéndice, pp. 399-400.

⁵⁹⁹ El amor que sentía hacia su esposo era tan inmenso que aun después de años del divorcio le escribía cartas y le aseguraba que solo le pertenecía. K. Shapour, *Latidos de mi corazón*, prólogo.

⁶⁰⁰ K. Shapour, *Latidos de mi corazón*, p. 261.

⁶⁰¹ En este momento ella se ha separado de Parviz Shapour y en una carta llena de arrepentimiento le escribe: «Aquel día que me regalaste felicidad con tu amor, no supe valorarte y como loca perseguí las palabras nulas y vulgares y el día de hoy qué más puedo esperar de ti...No sé qué fuerza inmensa y misteriosa me llevó hacia este promontorio. ¿Por qué lo hice? No sé nada. A veces al pensar tanto en este asunto me canso y razono así: menos que esto no se puede hacer más. Lo que suceda es natural y estaba en mi destino, yo debo bajar la cabeza para decir que me rindo ante este destino que vertió gota a gota en mi boca el veneno de la infelicidad en vez de la miel de la felicidad»⁶⁰¹. K. Shapour, *Latidos de mi corazón*, p. 266.

para lavarlo del color del pecado
para lavarlo de la mancha del amor
de todo este pedido inconveniente y devastado...

(«Despedida»⁶⁰², C: 61)

“Ni una esperanza de la ruta del rayo de la luna”, con “la mirada hacia su tierra y en su búsqueda” («De un largo camino», R: 101), Farrojjad, por fin, admite su separación y pone fin a su historia de amor en *Rebelión*⁶⁰³.

Como observamos, Farrojjad en el poemario *Cautiva* intenta demostrar el concepto de un amor infructuoso, al hombre infiel, y la solidaridad de la mujer, su cautiva. Ella, según Saffarian, en el comienzo del camino poético y amoroso muestra mucha tentación y sentimientos intensos, no sabe cómo enfrentarse con el amor que está enmascarado con la pasión, por esto, se siente perturbada y quiere calmar el yo indócil de su interior⁶⁰⁴; así mismo, se aleja y abandona a su esposo, a su hijo y a todas las normativas de la comunidad, y elige un camino que cuyo final está oculto.

El estilo poético de Farrojjad, como destaca Jalali, tiene un contenido amoroso, especialmente sus tres primeros poemarios, motivo por el cual la nombraban “la ignominiosa pecadora” y en voz alta o en silencio, corren la voz sobre sus caprichos no cometidos; sin embargo, ella era una mujer pura y noble, y siempre estaba en búsqueda de un amor real y eterno⁶⁰⁵. El sentimiento de la muerte, la soledad e incapacidad, como aclara Mahmoud Azad, son la esencia del juicio de Farrojjad y su poesía contiene una relación significativa extraña con la muerte⁶⁰⁶. Ella para alcanzar el amor verdadero, perdió el camino correcto y por un tiempo solo estaba saltando de una rama a otra⁶⁰⁷. Como pone de relieve su hermana Pouran, ella estaba en búsqueda

⁶⁰² El poema completo se adjunta en el Apéndice, p. 401.

⁶⁰³ Ella escribió un poema llamado «Regreso» (C: 49) y lo dedicó a su ex esposo.

⁶⁰⁴ Naser Saffarian, *Āyeh-hāy-e āh* (*Los versos de arrepentimiento*), 1ª (ed.), Tehran: Ruznegār, 2002, p. 35.

⁶⁰⁵ B. Jalali, *Vivir eterna*, prólogo.

⁶⁰⁶ M. Azad T., «La imagen de Forugh», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 628-635.

⁶⁰⁷ Después de la publicación de *Cautiva*, en una carta a su esposo le dice: «Praviz, yo no quiero lastimarte en la vida y no merezco tu cariño y debo seguir mi oscuro destino. Tú no deberías tener piedad de mí porque el entusiasmo que siento por la poesía me domina de tal forma que ya no hago caso a nada...una fuerza se ha levantado en mí y me

de una realidad, la realidad del amor, pero sus búsquedas se mal interpretaron como a capricho⁶⁰⁸.

El amor en Farrojjad es de un modo que le da tristeza y también a veces, quita el dolor de su corazón; pero de cualquier manera hace posible todo lo imposible en su corazón. Ella fue una mujer exploradora y por esta razón, ella misma debía descubrir la realidad del amor, y por fin pudo alcanzar su verdadero significado a finales de su vida. Ella nos advierte: «Yo no soy de ese grupo de la gente que al ver las experiencias fracasadas de los demás aprende la lección. Yo misma debo experimentar la vida y cometer equivocaciones para poder comprender mejor la lección»⁶⁰⁹.

El amor en *Cautiva*, como destaca Salari, está mezclado con pasión y pecado. En este poemario, la mujer todavía está cautiva de su cuerpo y no ha podido separarse de él; es por esto que frecuentemente gira alrededor de este asunto y solo habla del beso, el abrazo y el cuerpo⁶¹⁰. Farrojjad de este periodo evoca muy superficialmente el concepto del amor. Ella en este libro es la poeta del cuerpo, y en las líneas de su poesía se observa una fascinación por el hombre y por sí misma. Su perversidad por tocar estos temas convirtió su rostro y la imagen de su poesía muy polémica y discutible.

Ella se ve atrapada en el marco de la vida y quiere liberarse de este marco con el amor. El amor para ella, como señala Tiko, ni es “un amor platónico ni un amor blasfemo”, porque los místicos iraníes han podido mezclar estos dos temas. La poeta de esta manera busca un camino de escape de la prisión y se embriaga con el placer del amor⁶¹¹.

Farrojjad, cansada de tanto esfuerzo inservible, en *La pared* empieza a conocer mejor los muros a su alrededor pero todavía está cautivada entre las paredes del cuerpo y no tiene rumbo a un horizonte claro y abierto. Como en su primer poemario, en este también se ven unos poemas dedicados al amante y a los actos amorosos, pero la cantidad de este tipo de poemas ha disminuido notablemente; aun así, la apariencia física del ser humano, el placer y la pasión todavía ocupan el lugar del amor real en su obra. Ella escribió este poemario después de su separación de Parviz

ordena no atormentarte más...Parviz, mi destino está separado del tuyo...». K. Shapour, *Latidos de mi corazón*, pp. 179 y 180.

⁶⁰⁸ A. J'afari, *La eterna Forugh*, p. 78.

⁶⁰⁹ M. Azad T., «Entrevista con Farrojjad», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 185-200.

⁶¹⁰ M. Salari, *Mujer en las obras de Farrojjad y E'tesami*, p. 187.

⁶¹¹ G. H. Tiko, «Recorrido», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 331-360.

Shapour y lo dedicó a él⁶¹², por lo tanto, el contenido poético de este poemario se relaciona con el arrepentimiento y la soledad, y ella escribió este poemario estando en un estado de confusión y alucinamiento⁶¹³.

... Después de él, me di cuenta
que cada cosa que llamó mi atención
no era más que el hechizo del espejismo [...]
¿qué más busco después de él?
¿qué más espero después de él?
una frígida lágrima para derramar
una calurosa tumba para descansar...

(«La apenada soledad», P: 91)

De acuerdo con Tiko, ella está desorientada y en búsqueda del “amor se auxilia a Hafez”, y para describir el concepto de “hechizo y encanto, se inspira en Goethe”⁶¹⁴, y en John Milton se basa en este concepto de que «el diablo ha perdido la ilusión y la bondad, y ahora está en búsqueda de la maldad e indecencia que ocupan la mitad de la gobernación del mundo»⁶¹⁵. ¿Será por esto que la poeta de este poemario se involucra menos en escenas eróticas?

Su poesía es la composición de unidad que se ha dibujado con la imaginación entusiasmada, o son composiciones de separación y decepción. La derrota en el amor le causa desilusión, desconfianza, incredulidad y descreimiento. En este libro, Farrojjad pone todos los valores morales bajo su pie y claramente muestra su deseo de pecar. El primer poema de este cuaderno llamado «El pecado»⁶¹⁶ es uno de los más famosos poemas de Forugh Farrojjad. No hay

⁶¹² Ella escribió esta frase al comienzo del cuaderno: «Dedicado a Parviz por nuestro pasado en común, con la esperanza de que mi pequeño presente sea una respuesta a su inmenso cariño». Forugh Farrojjad, 2 de Julio de 1956.

⁶¹³ Una de las amigas de Forugh – Tousi Haeri – confirma que ella escribió «La apenada soledad», para Shapour, y sobre lo que sentía Farrojjad después del divorcio cuenta: «En aquellos días yo veía el comportamiento magnífico de Parviz, que demostraba el cariño y el amor que sentía hacia Forugh. La verdad es que ella también lo quería mucho pero desafortunadamente las confusiones y dudas de Forugh impedían que ellos pudieran vivir juntos sin conspiraciones en tranquilidad». T. Haeri, «La imagen de Forugh», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, p. 613.

⁶¹⁴ Él dijo: «Aunque el conocimiento y la sabiduría han creado el mejor poder para los humanos, ahora tienes que fortificarte del Satán con la ayuda de los efectos del hechizo y encanto».

⁶¹⁵ G. H. Tiko, «Recorrido», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 331-360.

⁶¹⁶ El poema completo se adjunta en el Apéndice, p. 406.

nadie entre los seguidores de ella que no recuerde el primer segmento o, al menos, la primera estrofa de este poema:

He pecado y era un pecado placentero
en un abrazo cálido y fogoso
he pecado entre unos brazos
de hierro, ardientes y rencorosos...

(«El pecado», *P*: 11)

En el primer verso se observan dos palabras significativas: pecado y placer. ¿Por qué la poeta no dice que “no he pecado pero sí he disfrutado y es asunto mío”, y en vez de eso, admite que lo que ha hecho es un pecado y explica con valentía que todo fue un acto sexual febril y muy placentero? Porque ella misma sabe y admite que lo que ha hecho no fue entregarse al abrazo de un ser querido y luego llegar a la fase de liberación; lo que ella hizo solo fue llamar al hombre hacia sí y mostrarle su atracción sensual y para realizar su deseo sexual no temer por su nombre y reputación⁶¹⁷. Tiko recoge este comentario y añade que la poeta intenta luchar con “la hipocresía y doblez” en este poema y el pecado que ella cometió con mucho placer, es el pecado que demuestra la sublimidad de “la acción racional sobre la irracional”⁶¹⁸.

También existe otro poema con unas imágenes eróticas y tentadoras en este poemario que al lado de «El pecado» llama la atención del lector hacia las atracciones físicas de la mujer desnuda y lo lleva a imaginar la escena sexual del romance con un hombre, algo que no era aceptado en la sociedad iraní. «Bañarse»⁶¹⁹ es el poema en el que Farrojjad nos muestra una imagen totalmente diferente del amor y del pecado; en él la mujer desnuda bañándose en el agua de la fuente en un ambiente placentero se siente atraída y excitada, y se ofrece como una amante a las olas y nos evoca el acto amoroso con un hombre:

En aquel clima agradable me desnudé

⁶¹⁷ Mohammad-Ali Homayoun Katouzian, «De los pecados de Forugh Farrojjad», *Revista Literaria Hichestan, Nasour*, 2011 <<http://nasour.net/1390.09.14/632.html>> [consulta: 26 junio 2017].

⁶¹⁸ G. H. Tiko, «Recorrido», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 331-360.

⁶¹⁹ El poema completo se adjunta en el Apéndice, p. 407.

para lavar mi cuerpo en el agua de la fuente [...]

El agua era fresca y las brillantes olas
se arrastraban a mi alrededor gimiendo con entusiasmo
parecían atraer mi alma y cuerpo hacia ellas
con manos suaves y cristalinas [...]

Cerré los ojos y callada y liviana
apreté mi cuerpo a las hierbas suaves y frescas
como una mujer recostada frente al amante
me entregué completamente a la mano de la fuente

Sobre mis dos piernas los labios temblorosos del agua
besantes e inquietos, sedientos y calurosos
de repente se enlazaron...satisfechos y complacidos
mi cuerpo y el alma pecadora de la fuente

(«Bañarse», *P*: 55)

Salari dice que la escasez de autoestima y confianza de Farrojjad en «El pecado» está se cubierta pero en «Bañarse» está clara y evidente; como Narciso, que se enamoró de su rostro al verlo en el agua, es decir, que la poeta no solo se considera “hundida en el pecado”, sino que confirma el juicio social, la humillación y el estigma de la gente⁶²⁰. La poeta se llamaba a sí misma “sellada de vergüenza”, pero la realidad es que ella durante su corta vida estaba en búsqueda de un amor eterno y real. Pero para el lector de la comunidad cerrada de aquellos años era suficiente leer un poema como «Bañarse» y luego lanzar un torrente de palabras hostiles e insultos a su escritor. Aun así, estando en Europa, en una carta a su padre reclama su dignidad:

Qué podía hacer cuando jamás y en ningún sitio existía comodidad para mí y nunca podía abrir mi boca y decir mis palabras y presentarme a usted y los demás... Ahora estoy aquí, pero ¿quién puede decir que he dormido una sola noche fuera de la casa? Yo estoy todo el día en mi

⁶²⁰ M. Salari, *La mujer en las obras de Farrojjad y E'tesami*, p. 190.

cuarto y hago mis deberes. Al contrario de su opinión, no soy una mujerzuela, soy yo misma, una mujer a la que le encanta sentarse ante su mesa y leer libros y escribir poemas y pensar⁶²¹.

Farrojjad busca el amor real en el hombre pero se enfrenta con su concepto físico y corporal, entonces lo deja y lo abandona. El poeta contemporáneo, Ahmad Shamlou, con respecto al tema del amor en la poesía de Farrojjad explica que:

Nosotros no podemos buscar el amor en la poesía de Forugh con el mismo concepto que normalmente estuvo en nuestra literatura y poesía. Eso quiere decir que ella no estaba en búsqueda de un enigma absoluto. Quizá cuando ella veía tanta vileza y mezquindad diaria, no podía creer que este cuerpo fuera el molde de esa cosa grandiosa que nosotros llamamos amor, y será por esto que solo estaba buscando y averiguando. Ella gira alrededor de este molde por si acaso encuentra un camino hacia esa realidad, la realidad de la que se puede sentir su grandeza. Tal vez ella quería encontrar una relación entre ese cuerpo y ese concepto grande⁶²².

Parece que Farrojjad es una exploradora que nunca llega a un destino claro, como afirma Zarrinkoob, porque siempre está rodeada de muros. El amor, que es algo tangible y aparente y totalmente personal, solo le trae pena de soledad y vencimiento, ya que no tiene camino hacia la claridad. Por esta razón, sus esfuerzos se bloquean continuamente y ella se queda con las manos vacías y explora de nuevo⁶²³.

Basta leer el poemario *Rebelión* para enterarse de que la poeta empieza a ver el mundo de otra manera y está a punto de convertirse en una persona que ve más allá de los aspectos físicos, y comprende que para llegar a la libertad no es necesario limitarse solo al cuerpo de la mujer. Entonces, de repente sus poemas se pintan de otro color y el amor físico ya no forma la mayor parte de su poesía. Tal vez ella no alcanzó una meta sublime en su *Rebelión*, pero esto fue una introducción para *Nuevo nacimiento*, como destaca Nikbakht⁶²⁴.

⁶²¹ Forugh Farrojjad, «De las cartas a su padre», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 117-124.

⁶²² A. Shamlou, «La poeta exploradora», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 274-276.

⁶²³ Hamid Zarrinkoob, «El contenido poético de Forugh», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, p. 315.

⁶²⁴ M. Nikbakht, *De pérdida a liberación*, p. 27.

En este poemario solo se ven dos poemas con contenidos sensuales, que no representan aquel ritmo que la poeta empleaba en sus poemas anteriores, y ya no hay rastro de aquellos besos calurosos y ardientes que siempre tenían un lugar especial y fijo en su poesía:

...Aquella noche yo bebí de tus labios
los cantos alegres de la esencia
aquella noche con ese beso
esparciste la gota de la eternidad
en mi alma enamorada...

(«Nodo», *R: PC*: 159)

Entonces se puede llegar a la conclusión de que la Farrojjad de *Rebelión* ya estaba en el camino de la madurez, pero todavía le faltaba mucho por delante para convertirse en la poeta que conocemos hoy. Ella se levanta contra las normativas y criterios habituales, hasta llama a Dios a la mesa del juicio. Las palabras *pecado, oblación, diablo, abstinencia, amor, embriaguez, paraíso, infierno, bondad y maldad*, etc. pierden su significado en su poesía. Ella rompe las lámparas sin estar en búsqueda del sol. Sus poemas no tienen contenidos filosóficos ni intelectuales y ella solo eligió este camino de rebelión para escaparse de las paredes de la cautividad.

Farrojjad con su espíritu dócil en este poemario también predice su muerte en la temprana edad, en un día de invierno. Ella imagina su muerte, su cuerpo enterrado debajo de “la tierra dominante” y la muerte que absorbe el amor e interpone un profundo abismo entre el amado y el amante. Una lejanía que se junta con la eternidad y viste de negro el amor en su luto. En esta predicción dolorida, como señala Jalali, ella llora sobre la muerte penosa de un amor romántico e involucra al lector en su carnaval de muerte: «¡Yo estoy acostumbrada a mi desesperanza!», porque todo su ser fue “un canto oscuro” y nunca vio la luz de la ilusión en su vida⁶²⁵.

Mi muerte un día llegará
en una clara primavera por las olas de la luz
en un invierno polvoriento y lejano

⁶²⁵ B. Jalali, *Vivir eterna*, p. 38.

o en un otoño vacío de gritos y entusiasmos [...]

Uno tras otro pasan sin paciencia
los días y las semanas y los meses [...]

Sin embargo, mi helado cuerpo está apretado
por la tierra dominante del suelo
sin ti, alejada de los latidos de tu corazón
mi corazón se pudre, ahí, debajo de la tierra...

(«Después», *R*: 107)

Otro aspecto destacado del amor en la poesía de Farrojjad, como se mencionó anteriormente, es el amor de la madre hacia su hijo. A pesar de que ella no disfrutó de una infancia oportuna y su familia no le prestó atención y cariño, ella adora a su hijo y en su poesía en varias ocasiones intenta mostrar este afecto y aprecio. Farrojjad era madre y le habían prohibido ver a su hijo, entonces en cada ocasión que encuentra, compone poemas recordando la cara de su hijo.

De acuerdo con Salari, las imágenes que la poeta utiliza sobre su relación maternal son muy reales, y ella habla de esos sentimientos de tal manera que el lector se ve obligado a involucrarse y demostrar simpatía⁶²⁶. La poeta es la típica madre dolorida persa a la que han separado de su hijo en contra de su voluntad⁶²⁷, por lo tanto, en su poesía lanza su grito desgarrador con un sonido amargo e íntimo. Farrojjad demuestra su inquietud maternal en toda su poesía. Como dice Sadeq Chubak, «ella es un ángel dibujado como un diablo maligno en los ojos de su hijo»⁶²⁸. Por esta razón, cuando compone poemas para su hijo siempre retrata la cara del diablo. Ella vivió lejos de su hijo, compuso poemas para él y murió sin verlo. Su hermano Fereydoun cuenta que recuerda la última palabra de Farrojjad que arañó lo más profundo de su alma: «No tengo otro deseo en el mundo, siento que todos mis deseos se han realizado, pero sé, o quizá pienso

⁶²⁶ M. Salari, *Mujer en las obras de Farrojjad y E'tesami*, p. 113.

⁶²⁷ Debido a la ley de Irán, se concede la tutela del hijo a su padre después del divorcio.

⁶²⁸ Sadeq Chubak, amigo y vecino de Farrojjad, cuenta sobre la inquietud de ella por la separación de su hijo e indica que los enemigos de ella habían convertido a Forugh en un demonio para su hijo de modo que el mismo niño rechazaba verla. Parviz Loushani, «Forugh, la eterna mujer en la poesía contemporánea», *Revista Blanco y Negro*, (751) 1967, pp. 12-18.

que el ser humano si no tiene deseos morirá, y esto es muy terrible, muy terrible. Temo no ver a mi hijo. Y esto es aún más terrible...»⁶²⁹.

Farrojjad sabe que debería revelarlo todo y desenmascarar a la gente que habló mal de ella, pero aguanta el dolor de la lejanía con la esperanza de que un día la revelación de las verdades le acercará de nuevo a su hijo, y le quitará el color de la mala reputación. Entonces, compone «Un poema para ti» y lo dedica a su hijo y escribe: «A mi hijo Kamyar y en víspera de los futuros deseos»:

Compongo este poema para ti
en un sediento ocaso del verano
me comienzo a mitad de este siniestro camino
en el viejo sepulcro de esta interminable pena

Este es el último canto de Lālāyi⁶³⁰
al lado de la cuna de tu sueño
espero que el sonido de esta voz salvaje
se propagase en el cielo de tu juventud...

(«Un poema para ti», R: 55)

Farrojjad como las demás madres tradicionalistas canta la canción de cuna a su hijo en la última noche, rezando para que la canción quede pegada en su alma y algún día en la juventud la recordase. La poeta sabe que en el mundo de la hipocresía no tiene ningún lugar y tampoco puede combatir con los hipócritas. Ellos que la nombraron la poeta pervertida y la tacharon de “sin vergüenza”, ahora la están alejando de su hijo, y en esta ciudad impura que es “el nido del demonio” los únicos inocentes son ella y su hijo, no es fácil luchar para demostrar la realidad. Para la madre no queda ninguna otra alternativa que separarse de su hijo; tal vez el paso del tiempo sea la maestra del niño y con la manifestación de Forugh en su poesía algún día reconozca la cara verdadera de su madre:

⁶²⁹ F. Farrojjad, «Mi hermana Forugh», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 599-602.

⁶³⁰ Canción de cuna.

... Aquí, sobre cada camino está sentado
el demonio de la mentira, de la infamia y de la hipocresía
en el oscuro cielo no veo
la luz de la brillante mañana del conocimiento [...]

Con este doble grupo asceta
sé que este combate no será fácil
la ciudad tuya y mía, mi niño dulce
hace tiempo que se ha convertido en el nido del demonio

Llegará un día en que tus ojos lamentaos
se deslicen sobre mi canción dolorosa
me buscarás entre mis palabras
y te dirás que ella fue mi madre

(*Ibid.*)

Farrojjad habla de su dolor y sentimientos y cuenta su historia en la poesía, ¿será por esto que su historia es más creíble para el lector? En una carta a Shapour le confiesa que sabe que la poesía y el arte no le van a traer felicidad, pero aun así, ella con toda su fuerza los desea y cuando siente que está alejada de lo que quiere y la han limitado, el mundo pierde su luz a sus ojos y empieza a detestar la vida⁶³¹.

A pesar de que ella sacrificó todo por su arte, la separación de su hijo pesa tanto sobre su conciencia que en sus siguientes poemas muestra el rostro de “un demonio” que la acusa por la impureza e infidelidad y por no ser digna de ser madre. El demonio aquí, como destaca Loushani, puede ser el símbolo de la gente alrededor de ella, que le dio mala reputación y mal habló de ella en el oído de su hijo⁶³²:

...De repente se rompió el silencio de la casa
el demonio de la noche gritó que ¡oh!
basta ya, mujer, que no temo de ti

⁶³¹ K. Shapour, *Latidos de mi corazón*, p. 159.

⁶³² P. Loushani, «Forugh, la eterna mujer», pp. 12-18.

tu falda está manchada de pecado, de pecado

soy el demonio pero tú eres más demonio que yo

¡madre y la falda manchada de deshonra!

(«El demonio de la noche», C: 69)

Ahora nos surge una pregunta: ¿qué hizo Farrojjad para merecer tanta opresión y crueldad? Karachi responde que “ser mujer” fue la única culpa de la poeta, que le trajo mala fama y consecuentemente opiniones negativas⁶³³. La lengua sincera de ella al demostrar sus sentimientos femeninos hasta describir los estados amorosos causó que todos, hasta su familia, pensaran que ella era una mujer vulgar e impura. Como pone de relieve Shamlou, hacía siglos que los hombres eran los que tenían la iniciativa en el campo del amor, y ser hombres les daba el permiso de describir a la amante femenina con honor. En esta situación, de repente aparece Forugh Farrojjad con su poema «El pecado» y siguiendo su camino con «Los besos ardientes» y «El vino del beso» describiendo el cuerpo del amante masculino. Una mujer que se ha atrevido a componer poemas sobre el amante masculino y aún peor, poemas sensuales, está condenada al rechazo⁶³⁴.

El crimen de ella era solo ser diferente de las otras mujeres de aquel entonces y amar la poesía y no poder guardar sus gritos femeninos en su corazón. Después del divorcio, Farrojjad confesó que la presión de la vida y la presión de la sociedad y la presión de las cadenas que habían atado sus manos y sus pies, la habían agotado y desconcentrado y ella con todas sus fuerzas estaba intentando resistir delante de ellos⁶³⁵. Ella solo reclamaba sus derechos femeninos y quería decir que también tenía el derecho de respirar y gritar y los demás solo querían callarla y apagar sus gritos sobre sus labios:

Yo nací en una era en que la libertad – aún poca y superficial – permitía la oportunidad de liquidar las cuentas de los años, yo apresurada tomé la oportunidad, hablé de amor y sentimientos

⁶³³ R. Karachi, «Papel de las poetisas», pp. 25-36.

⁶³⁴ A. Shamlou, «La poeta exploradora», en B. Jalali, (dir.) *Vivir eterna*, pp. 274-276.

⁶³⁵ F. Farrojjad, «Cartas a Fereydoun», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 124-135.

femeninos y también critiqué las leyes sociales. Cuando no creía en la mayoría de las reglas éticas y sociales, compuse poemas para cambiarlas y modificarlas, dirigí películas y las protagonicé⁶³⁶.

Ella no era de las personas conservadoras que vivían en la sombra, personas que tenían vidas aberrantes pero como escondían su intimidad, no fueron deshonradas. Pero la vida de Farrojjad no estaba separada del extracto de su poesía y como indica Jalali, ella valoraba más ser buena poeta que ser buena persona⁶³⁷:

Creo en otra cosa más y es “ser poeta” en todos los momentos de la vida. Ser poeta es ser buena persona. Conozco a algunos cuyo comportamiento diario no tiene nada que ver con su poesía. ¡Quiero decir que solo son poetas cuando están componiendo poemas! Después que terminan, se convierten, otra vez, en una persona codiciosa, hambrienta, ahíta, implacable, miserable, celosa⁶³⁸.

Sea como fuere, Farrojjad comprendió que está sobre el cruce duro del destino y debería elegir un camino: o ser “la mujer buena y obediente” para tener una familia, esposo e hijo, o simplemente ser “Forugh” y sola recorrer el camino del deseo hacia la poesía. Y al final, ella obstinadamente eligió el segundo camino y se separó de su familia para enfrentarse a la gente hipócrita. En una carta a su hermano Fereydoun, le aconseja que si quiere ser poeta debería sacrificarse por su poética: «Pasa de las palabras y de la lógica. Deja a un lado las felicidades simples y complacientes. Construye muros a tu alrededor y dentro del ambiente de este muro empieza de nuevo a nacer y formar y pensar y explorar distintas definiciones y diversos conceptos»⁶³⁹. Ella no teme a la gente hipócrita y sus maledicciones, y lo expresa en su poesía:

...y este mundo está lleno del sonido de los pies de la gente
que en cuanto te está besando
en su mente está tejiendo la cuerda de tu ejecución...

(«Creamos en el comienzo de la estación fría», *CCHE*: 11)

⁶³⁶ Pouran Farrojjad, *Kasi ke mesl-e hich kas nist (Alguien que es como nadie)*, 2ª (ed.), Tehran: Kārevān, 2002, p. 255.

⁶³⁷ B. Jalali, *Vivir eterna*, prólogo.

⁶³⁸ S. Tahbaz y Saedi, «Entrevista con Farrojjad», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 204-225.

⁶³⁹ F. Farrojjad, «Cartas a Fereydoun», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 124-135.

Aun así, Farrojjad lejos de su hijo todavía se preocupaba por él y en sus otros poemas como «Enfermo» y «La casa abandonada», demuestra su preocupación por el estado de su hijo⁶⁴⁰. Farrojjad de los poemas maternales transmite un gran lamento al lector e inconscientemente su empatía. Parece que esta Farrojjad como madre es diferente de la indócil que conocíamos, su lengua es suave y tierna, y cede a su destino. Ella nunca habla de una madre pobre, de un niño huérfano, o de madrastras; ella habla de sí misma, sus sentimientos maternos y de sus experiencias reales⁶⁴¹. Mahmoud Azad, poeta contemporáneo y uno de los colegas de Farrojjad que veía el dolor que sentía ella por separarse de su hijo en su libro, escribe:

¿Por qué tanto reproche? ¿Qué vergüenza ensució la falda de la madre? Forugh amargamente se había enterado de que si quería dedicar su vida a la poesía, su vida familiar se rompería y debería abandonar a su hijo. Es por esto que constantemente se reprocha y se siente culpable. Tal vez, esto sea una imagen romántica y exagerada, pero a la vez, es un reflejo social-moral: los prejuicios de la gente sobre una mujer que habla sobre sus sentimientos e instintos naturales⁶⁴².

Behrouz Jalali sostiene que Farrojjad compuso poemas con sinceridad, y vivió en el sol y la claridad, y fue así que el latigazo la golpeó pero ella no dijo nada y como se dedicaron a su vida privada más que a su poesía, su vida personal se sacrificó sobre el extracto de su vida, que es su poesía⁶⁴³; y por la razón de que su vida no tenía un estado doble de privado y común, la reprocharon y la rechazaron.

...yo estoy desnuda, desnuda, desnuda
estoy desnuda como los silencios entre las palabras de la amistad
y mis heridas todas son de amor
son de amor, de amor, de amor...

⁶⁴⁰ Farrojjad sentía mucho dolor por no poder ver a su hijo. Ella en varias ocasiones fue a la puerta de su anterior casa o a la escuela de su hijo, pero su esposo jamás dejó que ella viera a su hijo y si lo veía por casualidad, el niño huía de ella.

⁶⁴¹ M. Azad T., *El hada princesa*, p. 62.

⁶⁴² *Ibid.*, p.63.

⁶⁴³ B. Jalali, *Vivir eterna*, p. 21.

(Ibid.)

Arrepentida de su separación pero aceptando las consecuencias de su decisión, piensa consigo misma que tal vez mereció la pena tanta obstinación y desorientación. Toda la senda que ella pasó llena de obstáculos y dificultades, al final, la llevó al mundo de excelencia y madurez y le abrió una ventana hacia la realidad del hombre y la existencia y la fruta de esa purificación, fue el nacimiento de otra Forugh Farrohzad en la poesía persa.

...yo he trasladado esta isla desorientada
de la revolución del océano
y de la explotación de la montaña
y el secreto de aquel ser unido fue la fragmentación
que de sus más reducidas partículas, nació el sol

(Ibid.)

2.1.2. PERIODO DE MADUREZ Y ENTEREZA

Después de tanto llanto y dolor, en el espacio del *Nuevo nacimiento*, Farrojjad logra alcanzar el profundo concepto del amor verdadero y lo ata con el ser humano, la naturaleza y el mundo, y de esta manera construye una imagen sagrada y mitológica del amor⁶⁴⁴. Según Mahmoud Enayat, fue entonces cuando ella se enteró de que aquel “paraíso perdido” que componía “elegías” por él, es el infierno de aquellos que vendieron su alma al diablo y en la embriaguez del ocio, la indiferencia y la bufonada, rechazaron el esfuerzo, la libertad y la resistencia⁶⁴⁵.

...yo pienso que todas las estrellas
han emigrado a un cielo perdido...

(«Visita por la noche», *NN*: 99)

Con el *Nuevo nacimiento*, Farrojjad muestra su otro perfil en su estilo poético. El amor que había nacido en ella con ardor y entusiasmo, poco a poco crece y madura. En este poemario parece que ella, de nuevo ha madurado, se ha sacudido las insinuaciones y embriagueces y se ha agarrado a una forma de alianza y unidad y a la felicidad eterna. *Nuevo nacimiento*, como destaca, Roshangar, es el símbolo de la expresión del pensamiento y las emociones de una persona íntima que está a punto de conocerse a sí misma⁶⁴⁶.

Con el renacimiento de la poeta en su segundo periodo de la vida, el amor nace de nuevo en su obra, pero esta vez, con una cara totalmente transformada y madura: «La poesía también debería madurar como la persona y luego que haga lo que quiera hacer»⁶⁴⁷. Farrojjad de «El pecado», ahora en «Cercanía» nombra el orgasmo como “el momento descredito de la unidad” porque en su nuevo juicio, como indica Salari, aquel momento instantáneo es inestable y justamente después de sentirlo todo vuelve a la normalidad⁶⁴⁸. En su raciocinio, el amor tiene una subida brillante y pura y se manifiesta como un refugio seguro en la oscuridad. Al contrario de su

⁶⁴⁴ S. Shamisa, *Una mirada a Farrojjad*, p. 22.

⁶⁴⁵ Mahmoud Enayat, «Valentía o perversión», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 607-610.

⁶⁴⁶ Majid Roshangar, «El libro *Nuevo nacimiento* y algunos recuerdos», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 185-200.

⁶⁴⁷ M. Azad T., «Entrevista con Forugh», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 185-200.

⁶⁴⁸ M. Salari, *Mujer en las obras de Farrojjad y E'tesami*, p. 220.

estilo poético, en «Pareja» ella es la narradora de una escena de amor y no la protagonista, y sin involucrarse en la historia y presentar a los protagonistas, nos deja a solas con el contenido misterioso y oscuro de la escena del acto sexual; una escena en la que los amantes se han perdido en la totalidad y solo ha quedado el rastro del amor en el poema:

La noche cae
y después de la noche, la oscuridad
y después de la oscuridad
los ojos
las manos
y los alientos, los alientos, y los alientos...
y el ruido del agua
cayendo gota a gota a gota del grifo

Después dos puntos rojos
de dos cigarrillos encendidos
el tic-tac del reloj
y dos corazones
y dos soledades

(«Pareja», *NN*: 114)

Aunque ella describe la escena del acto sexual en este poema, al mismo tiempo y según Akbari, revela que está consciente de la inestabilidad de este acercamiento corporal al destacar al final de su poema la soledad de los dos cuerpos y sus corazones⁶⁴⁹. Farrojjad demuestra la separación de los dos corazones de tal modo que el lector siente el peso de la realidad sobre sus hombros. Su sabiduría en este poema muestra su crecimiento mental y sentimental, lo que en sus primeros poemarios estaba cubierto con la niebla colorada de sentimientos emocionales. En una entrevista con Mahmoud Azad confiesa: «Detrás de esta sencillez, de repente me atravesé con

⁶⁴⁹ Hassan Akbari Beiragh, «Estudio comparado de la poesía y pensamiento de Forugh Farrojjad y Silvia Plot», *Edition of Tabriz University*, 52 (2009), pp. 19-44.

todas las complicaciones y preguntas oscuras de la vida. Como una estrella que nos hace reconocer el cielo»⁶⁵⁰.

Las escenas amorosas ya se han modificado en este poemario y la poeta que describía el amor con los besos ardientes ahora lo hace con los pétalos de una rosa que todavía no se han abierto, y nos cuenta la historia del crecimiento de una rosa en el alma de la mujer, que brota en su ser y la libera de la decadencia. La rosa es el símbolo del amor y el placer, y todavía ha guardado su significado en su poesía, como apunta Moradi, pero cuando ella lo repite tres veces, quiere mostrar que la relación corporal de los amantes no es solo física, sino también, amorosa⁶⁵¹. Con este amor la poeta se ha salvado de la muerte y parece que ha nacido de nuevo:

La rosa

la rosa

la rosa

Él me llevó al jardín de las rosas

y en la oscuridad, puso una rosa sobre mi ansioso cabello

y finalmente

se acostó sobre el pétalo de la rosa conmigo [...]

Debajo de mi corazón y en el fondo de mi espalda

ahora está creciendo una rosa

una rosa

roja

como una bandera

en la resurrección

¡oh! estoy encinta, estoy encinta, estoy encinta...

(«La rosa», *NN*: 121)

⁶⁵⁰ M. Azad T., «Entrevista con Forugh», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 185-200.

⁶⁵¹ Farzaneh Moradi, «Análisis de las obras de Forugh Farrojjad», *El Medio Analítico Goftegoo*, 2012 <http://www.goftogoonews.com/Pages/News-_3535.aspx> [consulta: 10 agosto 2017].

La vida de Farrojjad, según J'afari, empieza con amor, fanfarrias y afectación, y su silencio e indiferencia se acaban con el rendimiento a la naturaleza. El amor se transforma en la naturaleza, el sexo se convierte en un fenómeno natural y el lector acepta el romance y embarazo como la ternura aterciopelada del embarazo de las plantas⁶⁵².

Farrojjad al componer este poemario estaba enamorada de Ebrahim Golestan, hasta le dedicó este poemario a él como muestra de su amor; por lo tanto y como afirma Azad, la mujer de este libro es una mujer enamorada e ilusionada que a veces también se preocupa por la muerte⁶⁵³. El Yo aquí confiesa que ya no es la misma poeta de los libros anteriores, y después de tanto buscar entre los corazones negros de los hombres, finalmente ha encontrado al hombre, cuyo amor es “una araña en el silencio y oscuridad” («Entre la oscuridad», *NN*: 32) y que su presencia le regala tranquilidad. Por esta razón, se siente unida a él y lo considera “pegado a su alma”. El hombre no solo se ha mezclado con su cuerpo, sino que también está unido con su alma, como lo explica a Azad en una entrevista:

En Masnavi de «Romance» quería explicar un límite de amor que hoy ya no existe. Llegar a una sublimación en amar... y yo había llegado. Y este estado no era “moderno”. Hoy en día la gente mide el amor con el tic-tac de su reloj. Lo registran en los cuadernos para que sea respetable. Escriben reglas por él, le dan precio y con fidelidad y traición construyen su límite...⁶⁵⁴.

A pesar de su cambio rústico, Farrojjad todavía tiene su valentía y lo muestra en «Mi amante». Como se supone del título, el amante es un hombre y ella sin temer describe sus apariencias físicas en voz alta, algo que jamás había ocurrido en la literatura persa. La necesidad sexual y natural de la mujer hacia el hombre ha provocado que ella considere esta relación, una relación entre el amante y la amada. En opinión de Nooshmand, el lector moderno después de leer todo el poema, tal vez prefiera la expresión “mi amo” más que “mi amante”, y sabemos que la vida y la muerte del criado están en las manos del amo⁶⁵⁵:

⁶⁵² A. J'afari, *La eterna Forugh*, p. 57.

⁶⁵³ M. Azad T., *El hada princesa*, p. 222.

⁶⁵⁴ M. Azad T., «Entrevista con Forugh», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 185-200.

⁶⁵⁵ M. Nooshmand, «Revisión del poema “Mi amante”», *La Lengua Literaria*, Blog de Reza Nooshmand, 2010 <<http://rezanooshmand.blogfa.com/1394/04>> [consulta: 5 julio 2017].

Mi amante
con ese cuerpo desvergonzadamente desnudo
se paró sobre sus poderosas pantorrillas
como la muerte

Los contornos inquietos curvados
siguen los miembros indomables
de su firme figura
mi amante
parece pertenecer a las generaciones olvidadas...

(«Mi amante», *NN*: 69)

Entonces, y como dirá Shamisa, plantear el concepto del amante en la poesía de Farrojjad se considera importante desde dos puntos de vista; en primer lugar, ella por primera vez introdujo al amante masculino en la poesía persa. Antes que ella el amante en la poesía persa normalmente era mujer, y si era un hombre, era un hombre descrito en el lugar del amante femenino. Y en un segundo lugar, ella quiso dar individualidad a este amante, mientras que el amante en la poesía persa, como lo del oriente, es un ser colectivo, no un individuo, y tiene una identidad específica y no crea una reacción⁶⁵⁶.

En la poesía de Farrojjad, según Shamisa, ella en todas partes nos habla del amor natural y terrestre, pero trascendental. Este amante a veces es del grupo de los adolescentes de los recuerdos de su infancia, y a veces es un hombre que Farrojjad ama y del que retrata una figura trascendental, y a veces es un rostro muy vago que un día estuvo presente en su vida y luego se fue, y ella lo odia pero todavía lo ama⁶⁵⁷.

A pesar de los méritos que los poetas persas reconocían en sus poemas para describir a la amante femenina, Nooshmand dice que Farrojjad quiere mostrar que el amante masculino naturalmente tiene esos dones en su naturaleza. Es decir, el hombre como “el primer sexo” naturalmente ha nacido con los derechos y libertades que para una mujer como “segundo sexo”

⁶⁵⁶ Sirous Shamisa, «El amante en la poesía de Forugh», *Archivo de Artículos Literarios*, Nosour, 2008 <<http://nasour.net/1387.07.07/311.html>> [consulta: 27 junio 2018].

⁶⁵⁷ *Ibid.*

han sido negados. Con la expresión “está de pie como la muerte”, se siente que la poeta sin ningún sentimiento negativo en sí misma, sabe que su vida y su muerte están en manos de aquel hombre imprudente; en definitiva, la palabra que debería sustituir a “la muerte” es “el hombre”⁶⁵⁸:

Mi amante
como la naturaleza
tiene un juicio inevitablemente claro
él, con derrotarme
confirma
la intachable ley del poder
él es salvajemente libre
como un instinto sano
en el fondo de una isla deshabitada...

(Ibid.)

La salvaje libertad del hombre es tan natural como la rebelión de la mujer en sus garras. De esta manera, Farrojjad nos muestra que el hombre siempre dominará sobre la mujer y será su amante, porque la mujer con su placer brutal e intensivo desea al hombre. Este instinto saludable se encuentra en el alma del hombre y en su corazón, que es “una isla no residencial” – nadie tiene un sitio permanente en el corazón de los hombres –⁶⁵⁹. Y finalmente la poeta esconde a su amante desnudo y sencillo entre los arbustos de su pecho y se acuesta con él para que la vida y la muerte – el hombre y la mujer – se enreden entre sí y nazca el amor:

Mi amante
es una persona sencilla
una persona sencilla que yo
he ocultado
en la misteriosa tierra siniestra
entre los arbustos de mis senos
como la última señal de una religión asombrosa

⁶⁵⁸ M. Nooshmand, «Mi amante», <<http://rezanooshmand.blogfa.com/1394/04>> [consulta: 27 junio, 2018].

⁶⁵⁹ *Ibid.*

(*Ibid.*)

La poeta madura ya no busca el amor territorial, y ahora quiere “enredarse con la luna”, “embarazarse de su luz y brillo” y “llenarse de las gotas de la lluvia”. Describe la escena milagrosa de su cercanía con la luna con el milagro del embarazo de santa María y el nacimiento de Jesús. En este segmento de su poema se observa su madurez poética después de tanta desorientación y turbación. En el mundo mitológico de su poesía se observa que la tierra con sus miles de poros absorbe las partículas confusas de la luna, por esto desea que su falda como la de su madre eterna – tierra – se llene de crecimiento, vida y amor. Según Goli Taraghi: «La tierra – madre eterna – está enamorada de la luna y continuamente quiere enredarse con ella»⁶⁶⁰.

...vuelve conmigo
soy incapaz de hablar

Permítame guardar la carga de la luna al amparo de la noche
permítame llenarme
de pequeñas gotas de lluvia
de corazones no crecidos
de formas⁶⁶¹ de niños no nacidos
permítame llenarme
quizá mi amor
sea la cuna del nacimiento de otro Jesús...

(«Muros fronterizos», *NN*: 54)

Farrojjad repasa los recuerdos del pasado y observa “una línea negra” sobre la pared de la cabaña de sus pensamientos. Esas líneas son los recuerdos de *Cautiva*, *La pared* y *Rebelión*, que ya han perdido su color intenso y la poeta ahora los mira desde su ventana de madurez, una ventana que hoy se abre hacia lo infinito del amor:

⁶⁶⁰ Goli Taraghi, «Una mujer sola», en Hamid Siahpoush (dir.), *Recordatorio de Forugh Farrojjad*, 1ª (ed.), Tehran: Qatreh, 1997, pp. 23-28.

⁶⁶¹ Como lo antes expuesto, en el texto original es “volumen” en vez de “forma”.

...En la pared de mi cabaña que es la vida
qué recuerdos que no han dibujado
los transeúntes
con la caligrafía negra del amor

corazón flechado
vela volcada
pálidos puntos de silencio
en letras agitadas de la locura...

(«Sobre la tierra», *NN*: 16)

Este segmento nos demuestra la vida desorientada y los amoríos abyectos del pasado de la poeta. Esta estrofa, como pone de manifiesto Yousefnia, es un segmento sucinto del pasado de Farrojjad, un pasado deforme y lleno de amores desorientados...En «Sobre la tierra», el flechazo en el corazón y la vela derramada, son los símbolos de un amor ineficaz y lleno de sentimientos⁶⁶². Cuando ella elige el color negro para expresar el amor quiere decir que no está satisfecha y contenta de recordar aquellos oscuros días.

«La conquista del jardín»⁶⁶³, poema conocido de Farrojjad que le trajo aún más fama, nos cuenta la historia de *Adán* y *Eva*, pero esta vez, con unos amantes territoriales⁶⁶⁴, donde el Yo lírico ha cosechado la manzana roja del árbol de la eternidad. Para ellos estaba prohibido ver el jardín y resulta que ellos no solo vieron el jardín, sino que también cosecharon la manzana del conocimiento de la rama lejana y la mordieron. Como dice Yavari, Farrojjad en este poema emplea expresiones como “la fría abertura hosca” y “la rama juguetona lejana” para hacer entender al lector que la acción de los amantes fue peligrosa y excéntrica⁶⁶⁵:

⁶⁶² Saeid Yousefnia, *Dar yosteyuy-e yāneb-e ābi* (*En búsqueda de un lado azul*), 1ª (ed.), Tehran: Me'yār, 1996, pp. 220-221.

⁶⁶³ El poema completo se adjunta en el Apéndice, pp. 442-444.

⁶⁶⁴ (s.n), «Una mirada a “La conquista del jardín”», *Revista Electrónica Club*, 2007 <<http://vista.ir/article/293363/>> [consulta: 27 junio 2017].

⁶⁶⁵ «Entrevista con Hoora Yavari sobre la poesía de Forugh Farrojjad y un sobre paso a la desnudez lingüística», *Revista Electrónica Iran-emrooz*, 2014 <<http://www.iran-emrooz.net/index.php/social/print/51337/>> [consulta: 27 junio 2017].

...todos saben
todos saben
que tú y yo de aquella fría abertura hosca
vimos el jardín
y de aquella lejana rama juguetona
cosechamos la manzana
todos temen
todos temen, pero tú y yo
nos unimos a la lámpara y al agua y al espejo
y no temimos...

(«La conquista del jardín», NN: 116)

Michael Hillman también afirma la indicación de la poeta a esta historia y menciona:

Sin duda la narradora nos está indicando el jardín de *Adán y Eva*, entonces con respecto a las crónicas famosas de *El Corán* y *La Torá*, la narradora y su amado cosecharon una manzana del árbol de la sabiduría en contra de la voluntad de Dios. Esta acción incluye mucho miedo y un destino muy desagradable, hasta el punto que Adán y Eva fueron expulsados de Edén y condenados a morir⁶⁶⁶.

Por lo tanto, el lector al leer las palabras *lámpara y agua y espejo*⁶⁶⁷, piensa que los amados están casados pero Farrojjad en otro segmento del poema nos muestra que estábamos equivocados y con prudencia revela que su unión es más fuerte que un simple enlace matrimonial. Además, en todo el poema “tú y yo” es la señal de la cooperación y la igualdad completa del hombre y la mujer⁶⁶⁸:

no se trata de un frágil enlace de dos nombres
ni de atarse en las viejas hojas de un cuaderno⁶⁶⁹
se trata de mi feliz cabello

⁶⁶⁶ Michael Hillman, «Artículo sobre la individualidad», en Sh. Moradi K., *Reconocimiento de Forugh*, pp. 179-185.

⁶⁶⁷ Objetos que ponen en el mantel de enlace matrimonial persa.

⁶⁶⁸ «La conquista del jardín», <<http://vista.ir/article/293363/>> [consulta: 27 junio, 2017].

⁶⁶⁹ Se refiere al matrimonio civil.

con las quemadas amapolas de tu beso
y la intimidad de nuestros cuerpos, en un rincón
y el brillo de nuestra desnudez
como escamas de peces en el agua
se trata de la plateada vida de una canción
que canta de madrugada la pequeña fuente de agua...

(*Ibid.*)

Pero, ¿cuál fue la intención de la poeta al componer «La conquista del jardín» y luego relacionarlo con la historia de la fruta prohibida? Hillman cree que Forugh Farrohzad en este poema nos cuenta de su relación con Ebrahim Golestan de manera muy privada e individual, como un capítulo de su autobiografía. Desde su pequeño mundo, de un jardín real que tal vez se observaba por detrás de la ventana de su casa, o un jardín imaginario que se había formado en su mente, construye el Edén que, del mundo poético de ella, consiguió más fama mundial⁶⁷⁰.

En relación con lo antes expuesto, se puede adivinar que la relación de Farrohzad con Golestan que empezó como compañeros de trabajo y terminó con un amor intenso, no cabía dentro de las tradiciones comunes de la sociedad. Él tenía esposa e hijos y por eso su amor era “un amor prohibido”, un amor que Farrohzad describe como la manzana del Edén en «La conquista del jardín». Cuando su amor se echó al escenario, “los cuervos delatores” llevaron la noticia de su amor a la ciudad y lo contaron exageradamente boca a boca:

Aquel cuervo que voló
sobre nuestras cabezas
y penetró en el turbio pensamiento de una nube errante
y su voz cruzó la anchura del horizonte como una lanza corta
llevará consigo nuestras noticias a la ciudad...

(*Ibid.*)

⁶⁷⁰ M. Hillman, «La individualidad», en Sh. Moradi K., *Reconocimiento de Forugh*, pp. 179-185.

Como plantea Fereshteh Sari, la poesía de Farrojjad nace de su vida diaria y muestra su relación sentimental. Ella es una poeta que compone poemas románticos, y la preocupación, el temor e inestabilidades abren su camino en su mundo amoroso⁶⁷¹. Ella está enamorada y, como señala Noori A'la, este amor se ha desprendido de los cuerpos territoriales y se ha transformado en la unión de dos almas. Es en este momento cuando el amor pasa por las barreras del cuerpo y el enamorado se considera como el amante⁶⁷². Farrojjad compone *Nuevo nacimiento* y lo dedica a Ebrahim Golestan, pero en especial, dedicó el primer segmento de este poema a E. G, así que podemos tener en cuenta que su interlocutor es él. Según Rouzbeh, Golestan proporcionó una base para su transformación intelectual y le favoreció a conocer mejor la poesía, el arte y el pensamiento moderno⁶⁷³.

Toda mi existencia es un canto oscuro⁶⁷⁴
 que perpetuamente te llevará dentro de sí
 al alba de los florecimientos y el crecer eterno
 yo en este canto te suspiré ¡oh!
 yo en este canto
 te injerté al árbol y al agua y al fuego...

(«Nuevo nacimiento»⁶⁷⁵, NN: 156)

Farrojjad en este poema es un marco que se acerca a la percepción de la cautividad. Ella en «Nuevo nacimiento» es un cuadro de pinturas que está clavada en la pared y que quiere poner su pie fuera del área de las limitaciones del marco. Como recoge Salari, ella cree que “la eternidad, la evolución y la verdad” son el resultado del amor y están en su ser, y el deseo del amor eterno es

⁶⁷¹ Fereshteh Sari, *Tasāvir-e qarn-e 20-e Irān (Las imágenes del siglo 20 de Irán)*, Tehran: Qesseh, 2001, p. 47.

⁶⁷² Esmaeil Noori A'la, «Deberíamos saludar de nuevo al sol», en Sh. Moradi K., *Reconocimiento de Forugh*, pp. 186-194.

⁶⁷³ M. Rouzbeh, *La nueva literatura persa*, p. 215.

⁶⁷⁴ Según el traductor, Karim Emami, cuando estaba traduciendo el poema al inglés junto a la poeta, eligieron la palabra “chant” en vez de “Sign” o “verse”, porque la primera se define como signo que es inexpresivo y la definición bíblica de verso cuando se sitúa en la estrofa, es simplemente el sinónimo del poema. Forugh dice que su intención era usar una palabra inmortal como la palabra de Dios – *El Corán* – por eso Emami utiliza la palabra “chant”, porque es necesaria una palabra que contenga la idea de repetición en sí misma. Además, en el texto persa tenemos el adjetivo “oscuro” y después injertar con árbol y agua y fuego que todas fortalecen los aspectos hechiceros del “canto”. Por eso él cree que esta palabra conviene a la frase. Sh. Moradi K., *Reconocimiento de Forugh*, pp. 136-139.

⁶⁷⁵ El poema completo se adjunta en el Apéndice, pp. 448-450.

el deseo de alcanzar la vida perpetua y nunca muere la persona que saboreó el amor; es por esto que ella quiere estar siempre enamorada, pese a que su heridas sean todas del amor⁶⁷⁶:

tal vez la vida sea encender un cigarrillo durante un flojo intervalo
entre dos actos de amor⁶⁷⁷ [...]
tal vez la vida sea aquel instante sellado
que mi mirada se destruye en las pupilas de tus ojos
y en esto hay una sensación
que yo la voy a mezclar con la percepción de la luna y la impresión de las noches⁶⁷⁸
en un cuarto del tamaño de la soledad
mi corazón
que tiene el tamaño del amor
contempla los simples pretextos de su felicidad...

(*Ibid.*)

La vida se ha vuelto tan corta en su visión que se resume en el espacio de dos cercanías corporales. Ella al mirar en los ojos del amante se olvida de sí misma y desaparece en ellos; aunque sabe que en este amor existen juntos, la eternidad y la muerte⁶⁷⁹. Saeid Yousefnia dice: «En este momento sellado, al mismo tiempo que la mirada de Forugh se destruye, un ser desconocido se manifiesta en ella y después de su destrucción, se construye una mirada con una perspectiva más nueva»⁶⁸⁰.

Farrojjad, como destaca Akhavan-Sales, con un aliento inhala los dos espacios y está ahogada en su presencia y ausencia, y este acontecimiento para ella es como moverse de un cuarto

⁶⁷⁶ M. Salari, *Mujer en las obras de Farrojjad y E'tesami*, p. 248.

⁶⁷⁷ Según el traductor, Karim Emami, la intención de la poeta al decir “dos veces haciendo el amor”, era la vida y la muerte y entonces “entre un estado anémico” se refiere a nuestra vida. Sh. Moradi K., *Reconocimiento de Forugh*, pp. 136-139.

⁶⁷⁸ Como lo antes explicado, sobre “la percepción de la luna y la impresión de la noche”, la poeta aclara que nuestra parada en el mundo es tan corta que la cosa más importante es la percepción de los elementos más estables como la luna y la oscuridad de nuestra vida y viceversa. Sh. Moradi K., *Reconocimiento de Forugh*, pp. 136-139.

⁶⁷⁹ Según S. Shamisa, la luna clara está en el cielo oscuro y hay una paradoja entre ellos. Además, parece que existe una relación entre la luna y la oscuridad, y la negrura y blancura, y la blancura del ojo y la negrura de él.

⁶⁸⁰ S. Yousefnia, *En búsqueda de un lado azul*, p. 140.

a otro⁶⁸¹. Ahora, se describe como la tierra que quiere saciarse del hombre y mezcla la relación entre la mujer y el hombre junto con la naturaleza, con una visión mitológica. Ella no habla directamente de la relación sexual, pero de manera indirecta lo describe como “la pasión picante de la tierra”:

...yo soy tú, tú
y la persona que ama
y la persona que en su interior
de repente encuentra un enlace enigmático
con miles de cosas inciertas
y soy toda la pasión picante de la tierra
que aspira todo el agua en sí
hasta preñar todas las llanuras...

(«En las frías calles de la noche», *NN*: 83)

Farrojjad revela que “la vida repetirá su corazón”; pero, ¿quién es ese corazón nuevo? ¿Será la reencarnación de ella en el cuerpo de otra persona? La respuesta es sí. En este punto, según Salari, Farrojjad se refiere al hijo que tuvo con Parviz Shapour y nos aclara que, aunque su relación no tuvo éxito, de ese enlace salió un niño que será la unión eterna de ella con aquel hombre⁶⁸². Pero desafortunadamente, en su caso nada salió como ella esperaba y aunque siempre tuvo la esperanza de ver a su hijo, eso nunca ocurrió. Farrojjad poco a poco se sometió a su amargo destino y en los últimos años de su vida reconoció la distancia profunda que había entre ella y su hijo. Parviz Naghibi, en su artículo «El hijo adaptado de Forugh», sobre esta separación escribe: «Forugh cuando se dio cuenta de que después de tantos años sus lágrimas y cartas no tienen influencia en su esposo, se calmó y tranquilizó, y últimamente con un tono melancólico decía que se había rendido a su destino y en su destino habían escrito que no viera a su hijo»⁶⁸³.

mi corazón parece fluir al otro lado del tiempo
la vida repetirá mi corazón

⁶⁸¹ Mehdi Akhavan-Sales, «La conquistadora de la poesía contemporánea», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, p. 273.

⁶⁸² M. Salari, *La mujer en las obras de Farrojjad y E'tesami*, p. 250.

⁶⁸³ Parviz Naghibi, «El hijo adaptado de Forugh», en B. Jalalii (dir.), *Vivir eterna*, pp. 642-654.

y la flor mensajera que encauza en los lagos del viento
ella me repetirá...

(*Ibid.*)

Su último poemario, *Creamos en el comienzo de la estación fría*, se publicó después de su muerte. En este poemario nos enfrentamos a una mujer sabia que ha entendido “la existencia contaminada de la tierra” y finalmente comprende que todo lo material se tranquiliza en la tierra. La Farrojjad de este poemario ya no es “la chica que pintaba sus mejillas con pétalos de geranio” («Aquellos días», *NN*: 1), ahora es una mujer sola y el entusiasmo y el placer del amor en ella se ha convertido en una tranquilidad melancólica. Ella ahora regala la bondad de un cuerpo vivo al amante y, a cambio, le pide comprensión y empatía y un amor claro y caliente como el sol, porque ella es una mujer “que en la acogida de su ventana / tiene relación con el sol («Ventana», *CCES*: 76)”: «Si no existía la ventana, ¿podíamos aguantar esta oscuridad presionada que nos rodea? Es de la ventana que el ser humano puede ver los horizontes, en el marco del tiempo, es solo la ventana lo que nos relaciona con el mundo exterior»⁶⁸⁴.

Farrojjad, que un día solo fue la poeta de los cuerpos, ahora ha llegado a tal conocimiento que se ha liberado del pantano de los pensamientos abyectos y piensa en “el principio de la claridad del sol”. Desde el punto de vista amplio de ahora, el puesto de la relación sexual se ha decolorado de tal modo que confiesa que llegó a un estado de rechazo de todas las cosas que un día la eran principio y deseo:

...qué me importa a mí, el salvaje gemido prolongado
en el miembro sexual de un animal
qué me importa a mí, el abyecto movimiento de un gusano
en un vacío carnal
los sangrantes ancestros de las flores me han comprometido a vivir
los sangrantes ancestros de las flores, ¿sabíais?

(«Solamente permanece la voz», *CCHE*: 76)

⁶⁸⁴ F. Farrojjad, «En otras tierras», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 66-116.

En este poema, como plantea Yousefnia, Farrojjad muestra su contradicción con la dimensión tradicional y las creencias previas con reflejar la voz de la comunidad de las mujeres y con mostrar la individualidad independiente y la identidad femenina, lo cual era nuevo en la cultura iraní⁶⁸⁵. Basta leer este segmento del poema para entender que la poeta del cuerpo ahora rechaza el acto sexual. Con respecto a este asunto dice:

La poesía de hoy en día ha sido menos capaz de amar con su significado verdadero. El amor en la poesía de hoy, o es tan exagerado y lleno de ardor que no se conjuga con las líneas impacientes y apresuradas de la vida, o es tan superficial y lleno de llanto y lágrimas que involuntariamente nos recuerda a los maullidos de los gatos sobre el techo soleado. La poesía de hoy jamás se ha referido al amor como el sentimiento más noble y bello del ser humano. El enlace y la unión de dos cuerpos y su hermosura sagrada, que parece una oración y alabanza, se ha degradado hasta un anhelo y necesidades primitivas. El acto sexual – que es una expresión maníaca de querer y amar – crea la unión más alta y oscura entre las partículas de dos almas y es una ventana hacia lo que llaman Dios y su evidencia; solo se ha sentido entre la carne y la piel y la inclinación de la vértebra del espaldar, y no al otro lado de este ser aparente que se sacia rápido y se duerme y olvida las unidades⁶⁸⁶.

Esto quiere decir que el acto sexual para Farrojjad es una introducción para alcanzar la superioridad⁶⁸⁷:

...parecían pertenecer a las verdes líneas de la imaginación
aquellas frescas hojas que jadeaban en la lujuria de la brisa...

(«Creamos en el comienzo de la estación fría », *CCHE*: 11)

Farrojjad en los tres poemarios *Cautiva* y *La pared* y *Rebelión*, como también indica Salimi, habla de amores superficiales con apariencias eróticas y algunas veces pone su pie más

⁶⁸⁵ S. Yousefnia, *En búsqueda de un lado azul*, p. 150.

⁶⁸⁶ Mahmoud Mosharraf Azad Tehrani, «Entrevista con Forugh sobre la poesía actual», en Behrouz Jalali, *Vivir eterna, permanecer en lo alto*, pp. 185-200.

⁶⁸⁷ En una carta a su hermano escribe: «El ser humano debería buscar su pareja. Cada persona tiene una pareja que lo debería encontrar, luego se debe acostar con él/ella y después morir. Esta es la definición de acostarse con alguien, significa completarse y morirse, porque la vida solo es un esfuerzo para compensar los defectos». «De las cartas a Fereydoun», en B. Jalali, *Vivir eterna*, pp. 124-135.

allá de las tradiciones del tiempo. En *Nuevo nacimiento* entra a un territorio más amplio y la lengua de su poesía se perfecciona. El deseo del amor corporal y la propiedad física del amante entrega su lugar a una búsqueda profunda e íntima en su alma y corazón. Ella sale del marco de sus asuntos personales y entra en las áreas complicadas culturales; y en *Creamos en el comienzo de la estación fría*, adquiere una perspicacia asombrosa y parece que se ha reencarnado en la naturaleza, cosas y personas y conoce sus secretos.⁶⁸⁸

Basta leer su último poemario para entender que el amor en el último periodo poético de su vida, según Shamisa, poco a poco se transformó en el amor por la naturaleza y salió del marco de la petición corporal. Ahora, para ella, el amor real tiene un enlace muy profundo con la muerte⁶⁸⁹. En su anterior libro, en varias ocasiones describió el amor femenino como la tierra y al hombre como el cielo o el viento. En este poemario también sigue su estilo mitológico:

hace viento en la calle
hace viento en la calle
y yo pienso en la fecundación de las flores
y en botones florales con delgados tallos anémicos
y en este tuberculoso tiempo agotado
y en el hombre que pasa al lado de los árboles mojados ...

(*Ibid.*)

El Yo de la poeta regresa de nuevo “al jardín de las rosas” en este poemario, y repasa los recuerdos de aquella noche, pero esta vez reconoce la amabilidad falsa de su amado. “Ese único amado” cierra “los párpados claros del espejo” para que no vea el reflejo de sus mentiras en sus ojos, porque el espejo es la mitad de la mujer. El alma de la mujer estaba llena de amor, pero hoy, ella siente la huella de sus “cinco dedos sobre la cara”. La imagen del acto sexual en este poema, es el testigo de la transformación y revolución extraordinaria de la poeta:

qué cariñoso eras amor mío, qué cariñoso eras mi único amor
qué cariñoso eras cuando mentías

⁶⁸⁸ Mehrdad Salimi, «Interpretación de dos poemas», en Sh. Moradi K., *Reconocimiento de Forugh*, pp. 166-178.

⁶⁸⁹ S. Shamisa, *Una mirada a Farrohzad*, p. 35.

qué cariñoso eras cuando cerrabas los párpados del espejo
y cuando cosechabas las arañas
de los alámbricos tallos
y en la cruel negrura me llevabas hacia el pasto del amor
hasta que se sentase sobre la cara de la hierba
aquel aturdido vapor consecuencia de la excitación del fuego...

(*Ibid.*)

Para conocer mejor el espíritu bondadoso de Farrojjad, culminamos esta sección con unas palabras de ella sobre el amor y la vida:

Lamentablemente el mundo es muy pequeño para amar, ¿alguna vez has sentido que vives en una cueva oscura? ¿Alguna vez has deseado volar con dos alas doradas hacia un espacio infinito? [...] Yo todavía contemplo el vuelo de las palomas en el pecho del cielo. Las palomas son muy felices, al amanecer cuando en sus alas sienten el placer de volar hacia el cielo, vuelan como humo entre los tejados rojos y los techos de paja y las paredes semiderruidas. Ahí arriba, bajo la luz intensa parecen unos pétalos blancos dispersados sobre el lago, y con cada ola, con cada ola de luz, se mueven a un lado. Luego, cuando la noche se echa encima regresan con cansancio y se sientan sobre las ramas de los árboles y paredes y las palomas enamoradas apoyan sus cabezas entre sí y con sus puntas delicadas acarician el amor... Ojalá fuera una paloma, este mundo es muy pequeño para amar, muy pequeño, ¡demasiado...!⁶⁹⁰.

⁶⁹⁰ F. Farrojjad, «De sus memorias», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 233-238.

2.2. COSMOVISIÓN: DE REBELIÓN A ESTIMAR LOS VALORES SOCIALES

En el análisis de las obras poéticas de Forugh Farrojjad generalmente nos concentramos en los aspectos del contenido literario o características psicológicas y normalmente nos olvidamos de los aspectos importantes sociológicos. Como Farrojjad era una mujer intelectual, adelantada en la sociedad de aquellos tiempos o tal vez en contra de ella, Yousefnia cree que debería ser considerada como una activista imbatible con juicio y pensamiento analítico en el campo de la literatura persa⁶⁹¹. Ella no es socióloga, pero su visión de la sociedad, sus aspiraciones y anhelos se han aproximado a la visión sociológica⁶⁹².

En general, sabemos que el pensamiento de Farrojjad y su evolución poética se dividen en dos fases, antes del *Nuevo nacimiento* y después de eso. En la primera fase nos enfrentamos a un pensamiento totalmente personal y romántico, que se limita solo a tentaciones corporales y gemidos pasionales y eróticos, y la poeta solo nos cuenta sus sentimientos femeninos y amorosos, que a pesar de la novedad y coraje, no poseen profundidad y efecto, hasta su rebelión es superficial e inestable. Pero en la segunda fase, de acuerdo con el poeta Akhavan-Sales, su Yo personal se convierte en un Yo social, incluso superior que eso, es un Yo humano y mundial. Su pensamiento ha madurado y ahora refleja las tentaciones y dolores de una poeta que piensa con universalidad y que está preocupada por el derrumbe de los valores humanos⁶⁹³.

Shamlou recoge esta opinión y añade que junto con la evolución y, el desarrollo del pensamiento, y su visión nueva ante el ser y el hombre, su juicio hacia la muerte y la decadencia también alcanza una dimensión social y humano-filosófica⁶⁹⁴. Por lo tanto, su movimiento hacia el simbolismo la ayudó a alcanzar un estilo simbólico de expresión que con ello logró desarrollar y profundizar su pensamiento y juicio⁶⁹⁵.

⁶⁹¹ S. Yousefnia, *En búsqueda de un lado azul*, p. 20.

⁶⁹² Farrojjad estaba familiarizada con los asuntos socialistas y tenía una tendencia marxista ortodoxa. Esta tendencia es bien conocida en sus poemas.

⁶⁹³ M. Akhavan-Sales, «La conquistadora», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, p. 273.

⁶⁹⁴ Ahmad Shamlou, «La cristalización», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, p. 280-286.

⁶⁹⁵ *Ibid.*

Farrojjad durante los años de la perfección de su pensamiento y poesía, se convierte en un crítico del mundo moderno y los acontecimientos que lo gobiernan. Según Emad Hojjat, ella abre nuestros ojos y hace volar la visión del hombre hacia la vida permitiéndole ver más allá de los límites, como la poeta de “la ventana y perspectiva”⁶⁹⁶. Bashardust también señala que es desde “la ventana que el hombre puede mirar hacia los horizontes” y en el marco del tiempo, solo es la ventana lo que relaciona nuestro mundo con lo de fuera. Todo lo que dice Farrojjad se resume en que el hombre debería ser una ventana para ver, y ser la raíz de la cual se llena de tradición e historia⁶⁹⁷. Y es desde la misma ventana donde observamos el reflejo de las emociones y el pensamiento de los poetas.

En sus tres primeros poemarios lleva la visión del lector consigo, desde esta ventana hacia la longitud de la línea horizontal y superficial. Sin embargo, en sus dos últimos libros abre la ventana hacia un espacio mundial ilimitado, y en la trayectoria de su imaginación y pensamiento global obliga al lector a pensar en las líneas del contenido amplio y profundo.

A pesar de que ella analiza todo en forma de emociones y sentimientos, en este periodo, como afirma Poorshahram, en lugar de un duro encuentro emocional frente a los problemas, un tipo de crítica social se coloca en la base principal de su poesía y alcanza una comprensión social profunda junto a una visión crítica y a veces humorística; y es en este periodo cuando ella seriamente expresa los problemas sociales y políticos de su época⁶⁹⁸.

Farrojjad observa todo con una visión intelectual. Su pensamiento se ha ampliado de tal forma que ahora ve más allá de los aspectos corporales y ya no piensa en sí misma y en su cuerpo, sino en asuntos más importantes como la sociedad, la vida, la existencia y el hombre. Ella se burla de las aparentemente intelectuales de la sociedad, las intelectuales que se ahogan en “los pantanos de alcohol” y al enfrentarse con las mujeres muestran su naturaleza real pero normalmente se esconden detrás de sus apariencias justificantes. Su amistad con Ebrahim Golestan la hizo acercarse más a esta sociedad, pero como se nota en sus cartas y poemas nunca los tomó en serio:

⁶⁹⁶ Emad Hojjat, *Sohrāb Sepehri va Budā (Sohrab Sepehri y Buda)*, 1ª (ed.), Tehran: Farhangestān-e Yādvāreh, 1998, p. 52.

⁶⁹⁷ Mojtaba Bashardust, *Moy va maryān (La oda y el coral)*, 1ª (ed.), Tehran: Soruș, 2011. p. 674.

⁶⁹⁸ Susan Poorshahram, «Nuevo estudio en la poesía de Farrojjad», *Revista Trimestral Bahar-adab*, 2 (2018), pp. 91-112.

Estoy muy contenta porque te fuiste a un lugar que no tiene señal de esta falsa vida anti dogmática de Teherán...para ti...un periodo de vida individual y lejos de estas corrientes artificiales y menos profundas, puede ser la mejor base y el soporte a la perfección...Qué importancia podría tener que en nuestro luto, los residentes de “Riviera” o “Kāfe Nāderi”⁶⁹⁹ muestre su compasión⁷⁰⁰:

...pantanos de alcohol
con sus venenosos vapores acerbos
sumieron hasta su fondo
la multitud inmóvil de los intelectuales...

(«Los versículos mundanos», *NN*: 89)

Ella ofrece el título de “intelectual” a los poetas y escritores que en el campo de la literatura contemporánea se creían mucho y se consideraban críticos y poetas nacionales teóricos⁷⁰¹. Farrojjad no siente simpatía con la sociedad hipócrita de la “intelectual”, por lo tanto en el segundo periodo de su vida artística empieza a componer poemas sociales y a veces políticos y en ellos describe la situación actual de la sociedad y expresa también su opinión sobre ella. Como pone de relieve Shamisa, la poeta no teme por utilizar unas palabras jamás escuchadas en la poesía persa y mezcla los términos menos poéticos como *tienda*, *oficina de registro*, *documento de identidad* etc. con una expresión humorística, y regala un rostro artístico especial a su poesía⁷⁰²:

...a partir de mañana,
después de inhalar unos puros gramos (de droga)
de la primera mano
y después de tomar unos picos de impuro Pepsicola

⁶⁹⁹ Riviera y Kāfe Nāderi (Café Naderi) eran el lugar de encuentro de los artistas, poetas, escritores, e intelectuales de Teherán antes de la revolución islámica.

⁷⁰⁰ Forugh Farrojjad, «Una carta a Ahmad-Reza Ahmadi», en Behrouz Jalali, *Vivir eterna*, pp. 135-138.

⁷⁰¹ En una carta expresa abiertamente su opinión sobre esta sociedad y escribe: «La situación de la literatura es como era antes, un poco más de verborrea y decir tonterías y un poco de trabajo...a mí me da diarrea y mientras pueda trato de mantenerme alejada del radio de estas medidas y las metas estúpidas y vulgares. Yo pienso en el mundo, aunque la esperanza de ser mundial es muy pequeña y casi cero, pero su beneficio es que me salva de este ambiente de 2x4 y del *howz* (en la arquitectura tradicional persa, un *howz* es una piscina pequeña con ejes simétricos posicionados centralmente) de estos gusanos...». *Ibid.*

⁷⁰² S. Shamisa, *Una mirada a Farrojjad*, p. 96.

en el escondite de la tienda Jāchik [...]
oficialmente podré ingresarme
en la sociedad de los eruditos filósofos
y en los heces de los eruditos intelectuales
y en los seguidores de la escuela “dāj dāj tārāj tārāj”...

(«La frontera gloriosa», *NN*: 139)

Como destaca Barekat, «La frontera gloriosa» es el símbolo de la sociedad. Una sociedad que si no puede gritar sus palabras serias, por lo menos todavía puede expresarlas con humor y broma. Este poema está lleno de indicadores sociales y Farrojjad se enfrenta con un puñado de asuntos ásperos y estúpidos⁷⁰³. En su opinión, no todos los poemas deberían oler a fragancia y dice: «Permitid que algunos sean tan antipoéticos que no se pueda escribirlos en una carta y enviárselos al amante [...] Cuando yo quiero hablar de una calle que huele a orina, no puedo colocar la lista de los perfumes frente a mí y elegir el más aromático para describir este olor, esto es chantaje»⁷⁰⁴.

Farrojjad, es una poeta romántica y simbolista, como señala Servat, y en la escuela romántica europea, proponer y mezclar la fealdad y la belleza con todos los ángulos y aspectos en forma real, fue un intento de cambiar el sistema estético de la poesía y del arte⁷⁰⁵. Según Friedrich Schlegel – líder del romanticismo alemán – el gusto romántico se adhiere a la cercanía continua de asuntos muy contradictorios. Servat dice que en el estilo romántico, la naturaleza y el arte, la poesía y la prosa, el recuerdo y la predicción, las creencias vagas, los sentimientos vivos, lo celestial y lo territorial, y finalmente la vida y la muerte se mezclan⁷⁰⁶.

En opinión del socioanalista Tanhayi, «La frontera gloriosa» es uno de los documentos más importantes que puede ayudarnos a encontrar los indicadores sociológicos. En este poema, Farrojjad critica nuestra identidad histórica, nacional y social y no deja nada en que confiar. Ella

⁷⁰³ Behzad Barekat, «Semiótica de la poesía: el empleo de la teoría de Michael Refitre sobre el poema “La frontera gloriosa” de Farrojjad», *Consultas Lingüísticas*, 4 (2010), pp. 109-130.

⁷⁰⁴ M. Azad T., «Entrevista con Forugh», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 185-200.

⁷⁰⁵ Mansour Servat, *Āšnayi bā maktabhāy-e adabi* (Conocimiento con las escuelas literarias), 3ª (ed.), Tehran: Sojan, 2011, p.64.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p.65.

con su visión marxista muestra la sociedad en su verdadero aspecto, proletariado y burgués, y afirma la incomprensión de la gente y la geografía política de Teherán y nos habla del lugar de su nacimiento⁷⁰⁷.

En «La frontera gloriosa», como pone de manifiesto Tanhayi, ella no solo se burla de los aparentes intelectuales de la sociedad, sino también de las apariencias superficiales de nuestra civilización. En este poema, Farrojjad que después de varios años ha podido sacar su documento de identidad – la sociedad literaria finalmente la aceptó como una poeta –, se ha registrado oficialmente en la sociedad de los aparentes intelectuales, y con un lenguaje satírico en repetidas ocasiones expresa su opinión sobre la cultura actual; una cultura que honra su grandeza por su pasado glorioso y hoy, con la narración mítica de “lo que era” y no de “lo que es”, solo enuncia su pasado⁷⁰⁸. El nacimiento de Farrojjad, que al principio iba acompañado de una rebelión contra las creencias patriarcales de la sociedad, ahora está acompañado de una rebelión contra las normativas culturales de la sociedad:

Me convertí en un conquistador
me registré
me adorné con un nombre en el documento de identidad [...]

¡Ah!
ya me siento tranquila por todo [...]

En la tierra de la poesía y las flores y el ruiseñor
vivir, es una bendición y aún más
cuando la realidad de tu existencia es aceptada después de muchos años...

(*Ibid.*)

⁷⁰⁷ Abolhasan Tanhayi, «Mirada psicológica a Forugh Farrojjad», *Mehrkhaneh*, 2013 <<http://mehrkhane.com/fa/news/8371>> [consulta: 30 junio 2018].

⁷⁰⁸ *Ibid.*

Otro aspecto de la sociedad iraní que molesta a Farrojjad, son las creencias supersticiosas. Ella en su otro poema revolucionario-social «Siento pena por el huerto»⁷⁰⁹, describe la batalla entre la tradición o mejor dicho la superstición y el modernismo, y qué ejemplo mejor para describir esta contradicción que su familia⁷¹⁰. Ella nos habla de su padre con su carácter dogmático que solo espera su muerte y en su cuarto, de la mañana al anochecer lee *Shāhnāme*h:

...el patio de nuestra casa está solo [...]

Mi padre dice a mi madre
malditos sean todos los peces y todas las gallinas
cuando yo muera
que más importa
si el huerto existe o no existe...

(«Siento pena por el huerto», *CCHE*: 51)

Y de su madre supersticiosa que por miedo del infierno “todo el día está rezando” y se priva del placer de vivir la vida. Una mujer que según Shamisa, se la considera del grupo de la gente que toda su vida esperaron la maldición del infierno y que solo rezan y oran⁷¹¹. Su mundo por el temor del otro mundo, es igual al infierno:

toda la vida de mi madre
es una alfombra de oración extendida
en el umbral espantoso del infierno
mi madre siempre al fondo de cada cosa
busca la huella del pecado

⁷⁰⁹ El poema completo se adjunta en el Apéndice, pp. 462-464.

⁷¹⁰ A pesar de que todos los críticos y amigos de Forugh han confirmado que en este poema ella se refiere a su familia, la hermana mayor de Farrojjad, Pouran, niega cualquier tipo de relación con su familia y dice: «Las personas representadas en este poema no tienen ninguna relación con los miembros de mi familia. Ni mi madre, ni mi padre, ni mi hermano, ni yo y ni mi hermana menor, y en general, todos nosotros, tenemos diferentes tipos de vida y pensamientos. Quizás Forugh quería hacer una alegoría de la sociedad en la que vivió». «Entrevista de Arash Nasrollai con Pouran Farrojjad», Tehran: 2009.

⁷¹¹ S. Shamisa, *Una mirada a Farrojjad*, p.175.

y cree que la impiedad de una planta
ha manchado todo el huerto...

(*Ibid.*)

La madre de Farrojjad en su poesía, es típica de una madre tradicional iraní de aquel tiempo, una madre que peina el cabello de su hija, reza por el bien de sus hijos, hace sus oraciones, hace las compras, se dedica a los estudios y deberes de sus hijos, etc. Esta madre, como destaca Nooshmand, es el símbolo de la madre oprimida y tradicional que mezcla la religión con las supersticiones, y se preocupa por todo y está en espera del Salvador⁷¹², que un día vendrá para liberar a la gente, y gira alrededor de la religión y supersticiones⁷¹³. Su madre es de las personas que no hacen nada por su salvación excepto orar pero que llegue el Salvador del mundo a salvarla:

mi madre reza todo el día
mi madre es una pecadora natural
y sopla sobre todas las flores
y sopla sobre todos los peces
y sopla sobre ella misma
mi madre está en espera de la aparición
y el perdón que va a descender...

(*Ibid.*)

La madre de ella es una mujer sencilla y creíble que no diferencia el bien del mal. Una mujer prendada de las tradiciones y convenios. Según su hermana Pouran:

Forugh a pesar de que heredó sus sentimientos y la potencia de estudio e investigación y el talento poético de nuestro padre, de la madre también heredó su cariño y sencillez, y la persona que “sentía lástima por el jardín” era en realidad nuestra madre que se manifestó en Forugh. La madre

⁷¹² Muhammad Ibn Hasan al-Mahdi, también conocido como Imam Zaman, es considerado por los Doce chiís musulmanes como el Mahdi, un salvador supremo de la humanidad y el Imam final de los Doce Imames que surgirá con Isa (Jesucristo) para cumplir su misión de traer paz y justicia al mundo.

⁷¹³ M. Nooshmand, «Revisión del poema “Siento pena por el huerto”», *La Lengua Literaria*, Blog de Reza Nooshmand, 2015 <<http://rezanooshmand.blogfa.com/post/144>> [consulta: 10 noviembre 2017].

que después de cinco años todavía al mirar el jardín se vuelve hacia una de las fotos de Forugh que han llenado su cuarto y como niños solloza y llora en silencio por su hija muerta⁷¹⁴.

Y luego nos presenta a sus hermanos, cada uno con un carácter exagerado; su hermano que “es adicto a la filosofía” y se cree muy intelectual, y su hermana, que “tiene casa por otro lado de la ciudad” y cuyo esposo pertenece a la alta sociedad:

mi hermano cree que la curación del huerto
depende de su destrucción
él se embriaga
y apuñala a la puerta y la pared
e intenta decir
que está muy dolido y cansado y desesperado [...]

Y mi hermana que era amiga de las flores [...]
cada vez que nos visita
y los bordes de su falda se ensucian con la pobreza del huerto
se baña de perfume...

(*Ibid.*)

Farrojjad agrupa a su madre en la categoría de las tradicionalistas y supersticiosas y a su hermana, en su punto opuesto, en el grupo de las intelectuales fingidas y modernas; y ella misma no cree en ninguna de ellas. Como dice Azad, Farrojjad ni acepta la espiritualidad de la madre ni reconoce el mundo colorido y materialista de la hermana como un mundo deseado y favorable⁷¹⁵. Mientras tanto, en la batalla de tradición y modernidad, solo Farrojjad se preocupa por el huerto – la sociedad – y sus flores – la gente – como un crítico:

me da miedo imaginar la inutilidad de todas estas manos
y visualizar la alineación de todas estas caras [...]
y pienso que todavía es posible llevar al hospital el huerto [...]

⁷¹⁴ Pouran Farrojjad, «El padre y la madre y el espacio de la casa», en B. Jalali, *Vivir eterna*, pp. 579-581.

⁷¹⁵ M. Azad T., *El hada princesa*, p.282.

yo creo...

y el corazón del huerto se ha inflamado bajo el sol
y la mente del huerto se está vaciando
poco a poco de los verdes recuerdos...

(*Ibid.*)

Sea como fuere, nadie mejor que Farrojjad podría describir la situación de la sociedad en el marco de una familia. Las tradiciones y supersticiones, la diferencia de las clases sociales, el modernismo, y hasta la situación política, todo se observa en este poema:

nuestros vecinos en vez de plantar flores en la tierra de su huerto
todos han plantado mortero y ametralladora...

(*Ibid.*)

La poeta evidentemente demuestra que es muy sensible a los detalles históricos, sociales, políticos e ideológicos de su época, e incluso, a la evaluación de los valores existentes. Ella cree que está guiando sus emociones hacia un objetivo valioso y dice:

En los jaleos sociales que los altavoces de la radio y las cortinas del cine y televisión y las páginas coloridas de los periódicos y revistas han envenenado y desviado del estado de ánimo y la sensación del hombre, el presentador de la poesía al usar repetidamente la palabra “dolor” solo quiere expresar todas las ansiedades, aspiraciones, pesadumbres y enfermedades de dicha sociedad. La vida está llena de represión, pero el poema está vacío de cualquier llanto⁷¹⁶.

Farrojjad se acerca al realismo en la poesía social, pero aún está dominada por los sentimientos románticos e influenciada por las mismas emociones guiadas, socializa su poesía. En el poema «Alguien que es como nadie», Nooshmand cree que la poeta mezcla el realismo con una cadencia humorística e inventa un nuevo estilo⁷¹⁷. El mundo poético de Farrojjad se ha ampliado

⁷¹⁶ M. Azad T., «Entrevista con Forugh sobre la poesía actual», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, p. 185-200.

⁷¹⁷ M. Nooshmand, «Revisión del poema “Alguien que es como nadie”», *La Lengua Literaria*, Blog de Reza Nooshmand, 2015 <<http://rezanooshmand.blogfa.com/1394/04>> [consulta: 10 noviembre 2017].

de tal manera que ahora se mete en el cuerpo de una niña de nueve años y en la voz de ella expresa los problemas de la sociedad. En este poema, en su sueño ve a un salvador que finalmente va a llegar a resolver todos los problemas grandes y pequeños de la humanidad.

Pero, ¿cómo Farrojjad en el poema «Creamos en el comienzo de la estación fría» dice que el salvador está dormido en su tumba pero en este poema rechaza sus mismas palabras y nos da la buena noticia de la llegada del salvador? De acuerdo con Nooshmand y como antes señalamos, Farrojjad criticaba las creencias y supersticiones religiosas de la sociedad y como en su otro poema social – «Siento pena por el huerto» – lo hizo, aquí también toca este tema, con la diferencia de que en este poema habla del sueño de una niña de nueve años cuyas palabras son menos creíbles para la gente mayor, y de esta forma humorística destaca uno de los mayores problemas de la sociedad, esperar con las manos cruzadas a que alguien un día llegue a salvarles y liberarles de la crueldad y maldad que les rodea⁷¹⁸:

Yo he soñado que alguien vendrá
yo he soñado con una estrella roja
y mis párpados palpitan continuamente
y mis zapatos se aparean continuamente
y que me vuelva ciega
si estoy mintiendo...

(«Alguien que es como nadie», *CCHE*: 64)

“La espera” es una característica común entre las personas supersticiosas, no supersticiosas, religiosas y no creyentes. “La palpitación de los párpados”, según Izaki, es un signo para predecir la llegada de los invitados, y “el apareamiento de los zapatos” indica que el dueño de los zapatos tiene una honestidad y dignidad especial⁷¹⁹. Farrojjad en este poema, primero busca a unos héroes entre la gente ordinaria para que ayuden a llegar al héroe que está esperando. Sin embargo, si él también aparece, prestará atención sobre cosas que a estas personas simples y pobres les preocupa. De hecho, con su llegada, será el único administrador que aportará lo que la gente

⁷¹⁸ *Ibid.*

⁷¹⁹ Halimeh Izaki Nazari, *Tasvirāfarini dar āshār-e Farrojjad bā tavayoh be teori-e T. S. Eliot (La creación de imágenes en la poesía de Farrojjad en base de la teoría de T. S. Eliot)*, tesis de maestría, Islamic Azad University, Tehran, Iran, 2001, p. 91.

ha deseado y manejará la situación de la manera que ellos quieran. Sin la voluntad de la gente, este héroe no necesita presentarse:

Alguien vendrá
alguien más
alguien mejor
alguien que es como nadie, no es como padre,
no es como Ensi
ni es como Yahyā⁷²⁰
ni como madre

Y es como alguien que debería serlo
y es más alto que los árboles de la casa de Me'mār⁷²¹
y su rostro
es más claro que el rostro del Imam Zaman...

(Ibid.)

La Farrojzad pequeña está en búsqueda de un héroe que satisfaga las necesidades de la Farrojzad adulta. Aunque la pequeña Farrojzad cree que estas necesidades pueden ser satisfechas por alguien que es “qāzi ol qozzāt yā hāyāt ol hāyāt”⁷²², pero la Farrojzad adulta expresa unas cosas en su lengua que demuestran que esta persona “no es como nadie”, en realidad no es igual a aquella persona que los demás están esperando; es “como la persona que debería ser”⁷²³. Si esta persona no es el último Imam de los Chiís, entonces, ¿de quién nos está hablando Farrojzad?

y su nombre es
“qāzi-ol-qozzāt
yā hāyāt-ol-hāyāt”

⁷²⁰ Nombre masculino

⁷²¹ Significa “arquitecto”

⁷²² En el texto original esta frase está escrita en árabe “يا قاضى القضاة، يا حاجت الحاجات” que significa: el juez de los jueces, el realizador de las necesidades.

⁷²³ M. Nooshmand, «Alguien que es como nadie», <<http://rezanooshmand.blogfa.com/1394/04>> [consulta: 10 noviembre 2017].

como mi madre lo llama al inicio y al final de su oración...

(*Ibid.*)

En realidad, Farrojjad no está hablando de la aparición de Dios, ella nos habla de la llegada de alguien que tiene las características que ella y la gente ordinaria esperan y cuando Dios quiera aparecerá. Aquella persona es quien convertirá los deseos y las necesidades comunes de la gente y “no teme” a nadie. Esta persona no es antirreligiosa, porque también repartirá la religión, según el poema.

Como pone de relieve Baraheni, Farrojjad no observa los problemas sociales con una vista religiosa, ella escribe este poema con una visión antidogmática y demuestra que su atención a la religión se basa en un hábito social y no en creencias ideológicas⁷²⁴. Podemos ver su punto de vista religioso en las memorias de su viaje a Italia:

La religión gobierna entre la gente de Italia en su forma más vulgar. En Irán nos burlamos de las mujeres ordinarias e incultas que se dirigen a los invocadores y reciben oraciones escritas de ellos para remediar sus enfermedades incurables, pero allá, yo me enfrenté a unos jóvenes que buscaban medicamentos para sus dolores en el solideo del Papa, que una vez lo había puesto sobre su cabeza y por esta razón, pensaban que estaban bendecidos; con la diferencia de que las mujeres ordinarias que rodean a los invocadores son analfabetas y su entorno de vida no les permite el aumento de su raciocinio, pero los jóvenes que se colgaban del solideo del Papa, la mayoría eran estudiantes de la universidad de Roma⁷²⁵.

alguien vendrá
alguien vendrá
alguien que está con nosotros desde su corazón, desde su alma, y desde su voz
alguien cuya llegada
no se puede impedir
ni se puede esposarlo y arrojarlo a la cárcel...

⁷²⁴ R. Baraheni, «Figuras», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 488-502.

⁷²⁵ F. Farrojjad, «En otras tierras», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 66-117.

(*Ibid.*)

Con un poco de precisión, podemos observar que el aspecto aparente de la religión es más prominente en la poesía de Farrojjad. Ella presenta la religión tal como la conocen los niños y la gente común. Farrojjad aparentemente no niega el advenimiento de Imam Zaman, pero por ahora, está esperando la llegada de alguien que persigue objetivos más limitados. Según Nooshmand, ella con reclamar a “alguien que no se puede impedir su llegada y esposarlo y arrojarlo a la cárcel”, recuerda “la opresión histórica” de Karl Marx a aquellos que están familiarizados con su pensamiento. Marx creía que la realización de una sociedad sin clases es un nivel en la opresión histórica, tardará o se adelantará, pero no hay manera de evitar que ocurra⁷²⁶.

alguien vendrá del cielo de la artillería en la noche de los fuegos artificiales
y extenderá la manta
y repartirá el pan
y repartirá la Pepsi
y repartirá el jardín nacional [...]
y repartirá el cine de Fardin
y repartirá los árboles de la hija de Seyyed Yavād
y repartirá todo lo que haya quedado
y nos entregará nuestra parte
yo he soñado...

(*Ibid.*)

Farrojjad ha escrito este poema en un tiempo en que el cine, ya sea con Fardin⁷²⁷ o sin él, no era aprobado por los Mulas y los círculos religiosos de la comunidad, además, ella nombra a propósito la bebida Pepsi en su poesía. Pero, ¿con qué intención menciona esto en su poema, cuando este producto no costaba mucho y también estaba al alcance de la gente de la clase baja? Nooshmand dice que la respuesta es muy simple. En aquel tiempo, esta bebida había sido prohibida por los sabios religiosos de la sociedad por razones políticas. Tal vez la pequeña Farrojjad no esté

⁷²⁶ M. Nooshmand, «Alguien que es como nadie», <<http://rezanooshmand.blogfa.com/1394/04>> [consulta: 10 noviembre 2017].

⁷²⁷ Fardin fue el actor más famoso del cine persa antes de la revolución.

enterada de este asunto, pero es poco probable que la adulta Farrojjad que deja sus palabras en la boca de la niña, no esté consciente de tal asunto. Así que ella no menciona “el cine de Fardin” y “Pepsi” por casualidad, sino que está aclarando su punto de vista religioso, y diciendo que la persona que espera que llegue tiene una visión religiosa no precisamente como la visión religiosa de la sociedad⁷²⁸. La poeta con preservar las creencias religiosas, escribe sobre unos cambios que no encajan con la visión prevaleciente y común de aquella época.

Para poder observar mejor el cambio de la poeta durante sus dos periodos de vida y visualizar su visión religiosa, prestamos más atención a los poemas en los que habla con Dios en sus tres primeros libros. En *Cautiva*, Farrojjad revela su desilusión y desesperación hablando con Dios, lo llama e invoca su ayuda, ya no tiene esperanza de nadie, así que se refugia en él y a veces lo culpa y reclama por su situación. En «Frente a Dios», se dirige a Dios con llanto y le ruega que le devuelva la primera pureza al corazón. Ella está cansada de su cuerpo y no aguanta más la impureza del alma. Está en búsqueda de un amor que la purifique como “los ángeles del puerto divino”:

...¡Oh Dios mío! cómo decirte
que estoy cansada de mi cuerpo y lo detesto
cada noche en el umbral de tu gloria
tengo la esperanza de otro cuerpo [...]

entrégame un amor que me forme
como los ángeles
de tu paraíso
entrégame un amado en el que vea
un trozo de tu creación purificada...

(«Frente a Dios», C: 141)

En este poema ruega a Dios que le dé un amor para completarla, y en «Mohíno», de su segundo poemario, lo acusa por infidelidad y favorecer a su rival, su amante anterior:

⁷²⁸ M. Nooshmand, «Alguien que es como nadie» <<http://rezanooshmand.blogfa.com/1394/04>> [consulta: 10 noviembre 2017].

...ahora que estás sentado a su lado
tú y el vino y la fortuna de la unión
el pasado ya pasó y aquella leyenda envejeció
ahora ha quedado tu cuerpo y su amor eterno

(«Mohíno», *P*: 141)

A diferencia de lo que ocurre con *Cautiva* y *La pared*, en *Rebelión* ella se transformó y comprendió la humildad del mundo que la rodeaba e intentó ponerse en contra de todo, pero como aún no había llegado a un conocimiento de sí misma, acusa a cada cosa que está a su alrededor, sea hombre, ángel o Dios. En este poemario, según Nooshmand, Farrozzad reconoce que el amor y el placer y el pecado son las creaciones de Dios y que el principal culpable por crear al “diablo maldito” es él y por esto, cree que el primer pecado fue de parte de Dios por darle permiso al diablo para manipular a los fieles obedientes y llenar el infierno con los cebos humanos hasta el fin del mundo⁷²⁹:

...tú mismo creaste a este maldito diablo
lo hiciste rebelar y lo condujiste hacia nosotros
fuiste tú, fuiste tú que de una llama
montaste un demonio de esta forma,
colocándolo en nuestro camino
hasta la existencia de este mundo
le diste oportunidad de montar fuego
con el roce de su siniestro dedo...

(«Rebelión del obediente», *R*: 11)

Este poema es el más largo del libro y la poeta de *Rebelión* intenta buscar una respuesta a sus preguntas interminables. Ella está ante la encrucijada del bien o del mal, y errante y sorprendida maldice su suerte. Farrozzad reclama a Dios por su existencia no deseada que fue por “el enlace de dos cuerpos calurosos” y que ella no tuvo ningún rol en esa creación. Expresiones como *pecado*,

⁷²⁹ Mohammad Reza Nooshmand, «Revisión del poema “Rebelión del obediente”», *La Lengua Literaria*, Blog de Reza Nooshmand, 2015 <<http://rezanooshmand.blogfa.com/post/811>> [consulta: 26 junio, 2017].

amor, paraíso e infierno, diablo, ascetismo, abstinencia, recompensa y equívoco, etc. han llenado su mente y su libro, y el amor ha perdido su significado firme y fijo:

...¿qué soy yo? nacida por una placentera cena
un día un cuerpo se enredó sobre otro cuerpo
y nací yo sin haberlo deseado...

(*Ibid.*)

La cosmovisión de Farrojjad, está cambiando gradualmente y en su poema «La rebelión del divino» muestra la relación entre el individuo – el ser humano – y la totalidad – el mundo – con una visión realista: “De nuevo una mano como un bote tembloroso / me tira remando hacia la boca de las tormentas” («La rebelión del divino», *R*: 39). En su mirada, como destaca Bakhtiari, el hombre es un ser miserable que vive con desgracia pero, aun así, cree en el horror del infierno y, al mismo tiempo, en la divina misericordia; y es por esta razón que Farrojjad se siente ajena a esta imagen y no siente ninguna simpatía por este ser mísero que por miedo del castigo, en vez de buscar a su salvador en los espejos lo busca en el cielo: “pregunta al espejo / el nombre de tu salvador” («Creamos en el comienzo de la estación fría», *CCHE*:11)⁷³⁰.

Este poema se llena de paradojas, como el ser débil y dependiente, y Dios como símbolo de poder y autoridad absoluta. La poeta se encuentra en la batalla de la tradición y la modernidad y para definir de nuevo la relación entre Dios y su siervo, quita a Dios de su idolatría para que el hombre se siente en su lugar. De esta manera, de acuerdo con Bakhtiari, la ciencia se sienta en lugar de la superstición y la realidad objetiva en lugar de la ilusión y la imaginación⁷³¹. Pero, ¿por qué la poeta decide convertir su Yo poético en una tercera persona como Dios?

Farrojjad quiere salir de la oscuridad y solidaridad que la rodean y desea crear un mundo lleno de amor y placer y embriaguez; un mundo sin temor a Dios y su castigo. Quiere esparcir libertad y paz para que la gente pueda vivir con amor y tranquilidad. Ella sería la profeta del amor y la amistad:

⁷³⁰ Mohammad Bakhtiari, «El mundo y la cosmovisión de Forugh Farrojjad», *La revista Hafteh*, 2013 <<https://mejalehhafteh.com/2013/08/04/>> [consulta: 26 junio 2017].

⁷³¹ *Ibid.*

...yo habría sido el mensaje de la unión en una mirada voluptuosa
yo habría sido la tierna cortesía sobre el labio de la copa
yo habría sido el vino del beso en una noche de embriaguez
yo habría sido todo amor, habría sido placer, placer...

(«La rebelión del divino», R: 39)

Su rebelión es, de hecho, una reacción severa contra la inutilidad de todos esos escrúpulos morales que quitan la oportunidad del deleite a los seres humanos, como indica Nooshmand, porque ella cree que lo único apreciable en esta existencia es el placer erótico⁷³². La poeta que en sus otros poemas intenta mostrar la opresión de las mujeres, en el poema «Rebelión de Dios», habla de una diosa femenina que debería rescatarse de sus sirvientes desobedientes con su rebelión. Ahora le surge esta pregunta; ¿cuál es la sensación de ser Dios cuando no hay ningún placer en la gobernación? Farrojjad cree que si Dios entregase todo su poder, y al igual que un hombre culpable pasara su vida disfrutando del placer erótico, disfrutaría más de su ser que siendo Dios:

Si fuera Dios llamaría a mis ángeles una noche
a soltar en el tenebroso horno la moneda del sol
les diría enojado a los sirvientes de los jardines
que separaran de las ramas de la noche, la hoja amarilla de la luna [...]

agotada de la austeridad divina por la medianoche
buscaba un refugio en el lecho del diablo
cambiaba la divina corona dorada
por el abrazo doloroso y oscuro del pecado

(«Rebelión de Dios», R: 49)

Farrojjad quiere “quemar su mundo” para transformar la ideología de la sociedad, es decir, que acaben las clases sociales y el materialismo. Con el paso del hombre desde la etapa de la

⁷³² M. Nooshmand, «Revisión del poema “Rebelión de Dios”», *La Lengua Literaria*, Blog de Reza Nooshmand, 2015 <<http://rezanooshmand.blogfa.com/post/812>> [consulta: 26 junio 2017].

servidumbre y la dependencia a la etapa de ser Dios o subjetividad, la llama de la rebelión – la idea y las teorías revolucionarias y transformadoras – abandona la línea interna y penetra en las masas⁷³³. Tal vez alguien que esté en búsqueda de dinero y monedas, a su juicio, esté disfrutando de su vida pero este no es el placer que merezca la supervivencia o incluso la mortalidad. Para ella, como señala Nooshmand, “el pecado del placer oscuro y doloroso de un abrazo” es tan valioso como el precio de la corona dorada de Dios, y el diablo aquí simboliza este placer, y estar en la cama con él es como convertirse en él⁷³⁴.

Con la revisión de su cosmovisión religiosa, nos ponemos de acuerdo con la teoría de Bakhtiari y Nooshmand, que creen que Farrojjad tenía una visión marxista. ¿Sería por esto que Farrojjad prestaba una atención extraordinaria y admirable a los diversos aspectos de la vida humana?

Como se observa, ella en la segunda etapa de su vida poética, junto con el aspecto social crítico de su poesía, utiliza una amarga sátira para describir la vida en aquellos momentos en que se aproxima a la rabia. Previamente, en el poema «Rebelión», hemos sido testigos de una feroz protesta de ella contra las creencias y convicciones religiosas, pero en sus poemas posteriores, es su humor indomable lo que se vuelve cada vez más visible. Sobre la característica satírica de la poesía de Farrojjad, Hoghoughi dice:

La sangre satírica fluye en el contenido de la poesía de Forugh, tanto por la validez del contenido como por la validez de los métodos expresivos. Una sátira que a veces es fracasada e ineficaz como «La frontera gloriosa», que finalmente no alcanza el nivel de humor y a veces, es exitosa y eficaz como la sátira “expresiva” y “continente” de «Alguien que es como nadie», cuya corriente melancólica es sentible desde el principio hasta el final, y a veces es como unas curvas que se observan en la corriente directa de su poesía: “se puede esconder la belleza de un instante / como una instantánea foto burlesca negra / al fondo de una caja con vergüenza” («Muñecos de cuerda», *NN*: 62)⁷³⁵.

⁷³³ Bakhtiari cree que esta es la misma idea desde el punto de vista científico y experimental de Karl Marx: “La teoría se vuelve materialista tan pronto como penetra en las masas”. M. Bakhtiari, «Cosmovisión de Farrojjad». <<https://mejalehhafeh.com/2013/08/04/>> [consulta: 26 junio 2017].

⁷³⁴ M. Nooshmand, «Rebelión de Dios», <<http://rezanooshmand.blogfa.com/post/812>> [consulta: 26 junio, 2017].

⁷³⁵ M. Hoghoughi, *Poesía de nuestra época*, p. 50.

Shamisa también apunta que la distinción de la poesía social de Farrojjad está en su aspecto realista; ella encarga todo a la poesía para que entregue su mensaje sin necesidad de interpretación y explicación⁷³⁶. La imagen que ofrece la poeta de una sociedad desbocada proviene de lo más profundo de su alma, y por lo tanto, el uso del humor asegura la durabilidad de su mensaje.

El pensamiento humanista, la sociabilidad, la rebelión y desobediencia, son reflejos de la actitud social individual de Farrojjad. Su rebelión es tanto femenina como humano-social y en su poesía, como Nikbakht, siempre existe una fluctuación de la visión a la mente y viceversa. Ella es una poeta multidimensional, una poeta que compone para el futuro de la humanidad, y no solo para el presente⁷³⁷.

De hecho, Farrojjad en el paso evolutivo de su pensamiento, reemplaza el conocimiento y el sentido de la justicia por el pensamiento romántico de retorno absoluto al pasado. Por esta razón, trata de ver la vida desde ángulos no convencionales y causar cambios fundamentales. Uno de los aspectos sociales que ella no puede tolerar, es el comportamiento de la sociedad patriarcal con las mujeres. En sus primeras obras, la poeta para obtener su derecho legal empieza a describir los sentimientos femeninos y su privacidad. Entonces, como mujer rebelde, desobediente y, por otro lado, como intelectual que no está dispuesta a someterse a la vida ordinaria y oprimida de una mujer iraní, se opone a la ley y la costumbre social. En una carta a una revista expresa sus deseos y escribe:

Mi deseo es la liberación de las mujeres iraníes y la igualdad de sus derechos con los hombres. Estoy plenamente consciente del sufrimiento de mis hermanas en este país por la injusticia masculina y uso la mitad de mi arte para visualizar sus dolores y desconsuelos... Mi deseo es que los hombres iraníes dejen el egoísmo y permitan a las mujeres manifestar sus gustos y talentos⁷³⁸.

Farrojjad no confía en la ley ni en la justicia. La ley siempre la ha condenado como sus otras compatriotas, y sus batallas no han tenido ningún beneficio. La presión del mundo exterior

⁷³⁶ S. Shamisa, *Una mirada a Farrojjad*, p. 180.

⁷³⁷ M. Nikbakht, *De pérdida a rebelión*, p. 92.

⁷³⁸ Forugh Farrojjad, «Una carta escrita de Ahvaz para la revista *Khousheh*, 1953», en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 55-59.

la impulsa a su mundo interior. Así que en sus primeros cuadernos empieza a mostrar su furia al escribir sobre el amante masculino imprudentemente, pero con el paso de tiempo y su madurez mental, mostró su oposición con mezclar su poesía amorosa con los valores culturales y sociales:

...cuando mi confianza se colgaba de la débil cuerda de la justicia
y por toda la ciudad
despedazaban el corazón de mis lámparas
cuando cerraban los ojos infantiles de mi amor
con el oscuro pañuelo de la ley
y saltaban chorros de sangre
de las fruncidas sienes de mis deseos
cuando mi vida ya no era nada
nada menos que el tic-tac del reloj de pared
comprendí que debería, debería
debería amar locamente...

(«Ventana», *CCHE*: 41)

Farrojjad con su mirada precisa observa su alrededor y nos comenta lo que ve con mucha honestidad, sea hermoso o repugnante. Ella nos muestra un espacio muy terrorífico en «Los versículos mundanos»⁷³⁹, y no sabemos si ella vio este espacio en un lapso de tiempo o solamente nos quiere recordar la realidad de nuestra historia. Según Shamisa, este poema está compuesto con una lengua muy fluida como una conversación, con una voz tranquila pero con un ritmo muy rápido y veloz, y se clasifica entre los mejores poemas de la literatura contemporánea persa⁷⁴⁰.

En este poema, Farrojjad presenta el ambiente del día de la Resurrección tal como lo han descrito los libros sagrados⁷⁴¹. Ella como un profeta, “con la última voz de las voces”, ha dirigido sus últimos versos no celestiales en un espacio sin espectador; como “ya nadie volvió a pensar en el amor” y “nadie volvió a pensar en la conquista”, “el sol había muerto⁷⁴² / y la mañana en la mente de los niños / tenía un significado ambiguo y perdido” («Los versículos mundanos», *NN*:

⁷³⁹ El poema completo se adjunta en el Apéndice, pp. 429-432.

⁷⁴⁰ S. Shamisa, *Una mirada a Farrojjad*, p. 265.

⁷⁴¹ *Ibid.*

⁷⁴² Se refiere a Dios

89). Los niños y la generación del futuro nunca conocieron el significado de la mañana – que es el secreto de la claridad, esperanza e ilusión – “dibujaban el sol” en sus cuadernos como una “mancha negra”. La bendición se había ido de las tierras, las plantas verdes se habían secado, los peces en los mares se habían muerto, hasta la tierra no admitía más los cadáveres porque el mismo suelo se había convertido en un cementerio:

Entonces,
se enfrió el sol
y la bendición abandonó las tierras

Y las hierbas se secaron en los desiertos
y los peces se secaron en los mares
y la tierra rechazó a sus muertos
desde aquel momento...

(«Los versículos mundanos», *NN*: 89)

En la tierra del Sol⁷⁴³, gobernaba la oscuridad y la gente había perdido su camino, porque la noche les había traído nada más que desilusión, miseria y crueldad. En este ambiente horroroso, nadie puede pensar en el amor, menos en la conquista; porque según Nooshmand, la conquista requiere amor y fe y estos dos para evitar la desviación, necesitan razonamiento; por lo tanto, es el raciocinio lo que mantiene vivo al hombre y el hombre sin pensamiento, lo que haga es inútil⁷⁴⁴. “¡Qué época tan negra y amarga!”, “las mujeres embarazadas / dieron a luz a bebés sin cabezas” («Los versículos mundanos», *NN*: 89) y muertos, y esto indicaba que el futuro de aquellas criaturas sería igual que sus padres, cuerpos sin cabezas y pensamientos, y que su vida era igual que su muerte:

y las cunas por vergüenza
se refugiaron en las tumbas [...]

⁷⁴³ El León y el Sol son uno de los principales emblemas y el símbolo del nacionalismo iraní antes de la revolución de 1979. Entre 1846 y 1980 fue parte de la bandera nacional de Irán.

⁷⁴⁴ M. Nooshmand, «Revisión del poema “Los versos territoriales”», *La Lengua Literaria*, Blog de Reza Nooshmand, 2015 <<http://rezanooshmand.blogfa.com/post/836>> [consulta: 26 noviembre, 2017].

el pan había vencido
a la asombrosa fuerza de la misión divina
los profetas hambrientos y miserables
huyeron de las divinas tierras prometidas
y los extraviados corderos de Jesús
ya no oyeron los silbos del pastor
en el pasmo de las llanuras⁷⁴⁵...

(*Ibid.*)

El pan había vencido los valores éticos y ya nadie creía en las palabras de los falsos profetas y todos estaban hambrientos. La única voz que había quedado era la de la poeta que está presa y nadie puede oír su grito; y esta era “la última voz de las voces” («Los versículos mundanos», *NN*: 89). Ella piensa si puede alcanzar la luz desde un orificio pero, como señala Shamisa, en la tierra donde los falsos profetas solo se preocupan por su propio pan y no piensan en absoluto en la conducta de sus seguidores y los abandonan en el mundo aturdido, el sentido de la venganza cada vez crece más en la mente de la gente y la convierte en criminal demente⁷⁴⁶. La oscuridad había cubierto todo el cielo y la gente incrédula se había perdido en su alienación. El sentimiento de la culpa y del crimen había paralizado su espíritu ciego y torpe, en una palabra, se había vuelto loco:

los hombres decapitaban a los hombres
con cuchillos
y se acostaban
con muchachas inmaduras
en lechos de sangre [...]

pero siempre en los rincones de las plazas

⁷⁴⁵ Shamisa cree que es probable que Farrojjad señale la famosa historia del Cordero perdido del profeta Moisés cuando era pastor. El no permitía que incluso un cordero se pierda y sea atrapado por los lobos. Persiguió al cordero perdido hasta lo encontró. Con tal personaje, mereció ser un profeta y con tanta devoción todo el mundo lo siguió. S. Shamisa, *Una mirada a Farrojjad*, p. 268.

Pero también en el *Evangelio* de San Juan, en el capítulo 10, y los versículos 27 y 28 leemos los conocidos textos que dicen: «Mis ovejas oyen mi voz, y yo las conozco, y me siguen, y yo les doy vida eterna; y no perecerán jamás, ni nadie las arrebatará de mi mano». Así que ella quizá se refirió a estos versículos de *La Biblia*.

⁷⁴⁶ S. Shamisa, *Una mirada a Farrojjad*, p. 270.

veías a estos pequeños criminales
parados
y mirando fijamente
el continuo caer del agua de las fuentes...

(*Ibid.*)

Pero estos crueles criminales cuyo entretenimiento es participar en “la ceremonia de ejecución”, ¿entienden el significado de la vida y la belleza? Farrokhzad piensa que quizás detrás de esos ojos ciegos y al fondo de su alma muerta, existiera un corazón que intenta creer en la pureza de la vida y la esperanza y belleza⁷⁴⁷. Tal vez sea así, pero esos dementes no sabían que cuando el sol se vaya de una tierra, se llevará consigo la fe, la belleza y la esperanza de vivir:

el sol había muerto
y nadie sabía
que el nombre de aquella triste paloma
huida de los corazones, es la fe...

(*Ibid.*)

Manouchehr Azad sostiene que «Los versículos mundanos» de Farrohzad es el reflejo de *La Tora* y el conocimiento de ella sobre *El Corán*; porque ella en este periodo leía mucho *El Corán* y los estudios islámicos⁷⁴⁸. Shamisa también sugiere que podemos nombrar «Los versículos mundanos» de Farrohzad, “el apocalipsis de Farrohzad”, porque por un lado nos recuerda *El Apocalipsis* de San Juan y por otro, es el recordatorio de la tarde de resurrección en *El Corán*; una tarde en que la maldad conquistará la tierra, y el sol se enfriará⁷⁴⁹:

إِذَا الشَّمْسُ كُوِّرَتْ ۝ وَإِذَا النُّجُومُ انْكَدَرَتْ ۝ وَإِذَا الْجِبَالُ سُيِّرَتْ ۝ وَإِذَا الْعِشَارُ عُطِّلَتْ ۝ وَإِذَا الْوُحُوشُ حُشِرَتْ ۝
وَإِذَا الْبِحَارُ سُجِّرَتْ ۝ وَإِذَا النُّفُوسُ زُوِّجَتْ ۝ وَإِذَا الْمَوْءُودَةُ سُئِلَتْ ۝ بِأَيِّ ذَنْبٍ قُتِلَتْ ۝ ...

⁷⁴⁷ M. Nooshmand, «Los versos territoriales», <<http://rezanooshmand.blogfa.com/post/836>> [consulta: 26 noviembre 2017].

⁷⁴⁸ M. Azad T., «Evoluciones intelectuales de Farrohzad», en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 360-366.

⁷⁴⁹ S. Shamisa, *Una mirada a Farrohzad*, p. 270.

Cuando el sol se oscurece ○ y cuando las estrellas se oscurecen ○ y cuando las montañas empiezan a moverse ○ y cuando los camellos preñados se queden abandonados ○ y cuando los animales salvajes se reúnan ○ y cuando los mares se quemen ○ y cuando los espíritus se acerquen a la soledad ○ y cuando pregunten a la enterrada prematura niña ○ por qué culpa la asesinaron ○...⁷⁵⁰

Y San Juan en la quinta sección de su Apocalipsis menciona:

Y nadie en el cielo y en la tierra y en el subterráneo pudo abrir aquel libro o leerlo ○ y yo lloraba intensamente porque no se encontró alguien que sea digno de abrir o leerlo» y en la sexta sección dice: «Apenas abrí el sexto sello observé que un terremoto enorme hizo temblar la tierra y el sol como un tapiz de lana se ennegreció y toda la luna se puso como sangre y las estrellas del cielo cayeron hacia el suelo»⁷⁵¹.

Farrojjad está describiendo un espacio que probablemente se relaciona con un tiempo en la historia social persa, este espacio es el espacio sofocante del apocalipsis. En una entrevista le preguntaron por qué su visión hacia el hombre y la vida es tan desagradable como en su poesía “pequeños criminales”, y ella respondió:

Yo estoy totalmente en desacuerdo con sus palabras. En este poema no existe absolutamente ninguna visión repugnante especialmente con respecto al hombre. Quizá se puede decir que es lastimoso. El conjunto de este poema, es la descripción de un espacio donde vivimos; un espacio que lleva a los seres hacia la fealdad, la inutilidad y el crimen. Yo no consideraba aquella burbuja criminalista, sino que, los seres son inocentes. Por esta razón se paran y prestan atención a las fuentes de agua. Hasta la comprensión de la belleza todavía no ha muerto en ellos, solamente que ya no creen. Esta combinación de “pequeños criminales” significa criminales involuntarios, criminales miserables, incluso se observa algo de arrepentimiento y lastima en esta combinación. Yo quería decir esto, a ver qué interpretan los demás⁷⁵².

⁷⁵⁰ *El Corán*, «Surah AlTakvir», p. 586.

⁷⁵¹ S. Shamisa, *Una mirada a Farrojjad*, pp. 270-271.

⁷⁵² S. Tahbaz y Saedi, «Entrevista con Farrojjad», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 204-225.

2.3. LA MUERTE: DE DESESPERACIÓN A DECADENCIA

La personalidad de Farrojjad, como señala Baghinejad, es “la paradoja de furia y sentimiento”. Esta característica contradictoria ha dado una estructura y un contenido dual a su poesía. En la mayoría de sus poemas, llega a la unidad siguiendo “la lógica de la dualidad y la contradicción”⁷⁵³. Por ejemplo, el invierno oculta dos caras en su poesía, la vida y la muerte. Esto muestra que la poeta todavía se encuentra sobre la línea de la duda y la incertidumbre, al borde de la infancia y el presente. Igualmente, la frecuencia de las oraciones interrogativas es la muestra de su incertidumbre. Ella habla consigo y se siente desorientada y no tiene firmeza en sus decisiones:

...¿cuál cima, cuál pico?
¿acaso todos estos trayectos espirales
alcanzarán el punto de confluencia y final
en aquella boca fría succionadora?...

(«La alucinación verde», *CCHE*: 118)

Farrojjad siempre vivía entre la duda y el temor. De acuerdo con Dastgheib, el estado dual y los sentimientos contradictorios en su poesía nacen de su temor y sus dudas⁷⁵⁴. A veces se muestra ilusionada, y en otros momentos, desilusionada. A veces siente la felicidad y en otra ocasión, dibuja su miseria. En un sitio habla de un nuevo nacimiento y en otro, desea su muerte prematura. Como pone de relieve Baghinejad, la alegría y la pena, el sentimiento de liberación y cautividad, la presencia en la claridad y en la oscuridad, la fe o la incredulidad, y otros aspectos duales, demuestran la división del alma y los conflictos emocionales y el mundo contradictorio de Farrojjad⁷⁵⁵.

Los conflictos internos inconscientemente abren su camino en su poesía y manifiestan un temor e incertidumbre permanentes en ella. Deberíamos tener en cuenta que el temor y las crisis

⁷⁵³ A'bbas Baghinejad, «Forugh Farrojjad: la poeta del sentimiento y la derrota», *Revista Trimestral de Literatura Mística y Mitológica*, 2 (2006), pp. 11-38.

⁷⁵⁴ Abdolali Dastgheib, «Aspectos duales del amor, el temor y la decadencia», en Sh. Moradi K., *Reconocimiento de Forugh*, Tehran, Ghatreh, 2000, pp. 527-536.

⁷⁵⁵ *Ibid.*

de este tipo han influido en la formación de la poesía emocional de Forugh Farrohzad y han fortalecido su creatividad y talento artístico. Como menciona el teórico de la creatividad, Alex Faickney:

Desde el punto de vista psicológico, las ideas fluyen rápidamente por la tensión emocional y las tensiones emocionales son eficientes en nuestro pensamiento creativo. La parte creativa del cerebro humano está conectado a las emociones y puede conmoverse por ellas; por lo tanto, las crisis incrementan nuestros talentos creativos⁷⁵⁶.

Su poesía huele a desesperación e incertidumbre. Ella con una pésima mirada no observa más que negrura y oscuridad, y cree que todos los buenos recuerdos se quedaron en el pasado y la espera un futuro a punto de estallar; un futuro donde “el sol tiene un contenido desconocido perdido” («Los versículos mundanos», *CCHE*: 98). Ella vive en un mundo que no presenta señal de lo que quiere, entonces se refugia en su privacidad y se aproxima hasta “la tierra de la muerte”:

Más sola que una hoja
con la carga de mis delirantes alegrías
en las aguas verdes del verano
fluyo despacio
hasta la tierra de la muerte
hasta la orilla de las penas otoñales...

(«En las aguas verdes del verano», *NN*: 27)

La soledad de la poeta no está aislada de la gente, pero el mundo de fuera es el mundo del terror y la oscuridad, porque “el sol ha muerto” y el amor y la felicidad pierden color, y es en este mundo que “los bebés nacen sin cabezas” y “el sol se oscurece” y “la bendición emigra de la tierra” («Los versículos mundanos», *NN*: 89). Parece que la sordera eterna ha conquistado al hombre y la naturaleza: “nosotros hemos crecido sobre la tierra vana” («En las aguas verdes del verano», *NN*: 27). Ella no puede tolerar tanto desorden y tanta ignorancia, y finalmente, con su dolor sucumbe

⁷⁵⁶ Alex Faickney Osborn, *Applied Imagination: Principles and Procedures of Creative Thinking*, trad. Hassan Ghasemzadeh, 1ª (ed.), Tehran: Nilufar, 1988, p. 160.

el caparazón de su soledad y desesperanza. Farrojjad, como dice Sadeghi, por un lado siente el poder inmenso de la creación y por otro, la debilidad al enfrentarse con los problemas⁷⁵⁷. En la mirada de la poeta romántica, el mundo donde vive es un mundo vacío de amor “nosotros vimos la “nada” en los caminos” («En las aguas verdes del verano», *NN*: 27), y las puertas están cerradas sobre todos los deseos:

...¿el amor?
está solo y desde la corta ventana
observa a los desiertos sin Majnún⁷⁵⁸ [...]

¿los deseos?
se atormentan
en la cruel armonía de miles de puertas cerradas...

(«En un ocaso eterno», *NN*: 78)

Farrojjad siente la contradicción entre su mundo armónico e imaginario y las realidades temerosas del mundo exterior. En su poesía siempre está en búsqueda de un camino para liberarse de la oscuridad y llegar a la claridad del sol. Pero desde su primer poemario hasta el último, se considera cautivada en la oscuridad y la negrura. Como aclara Shamisa, a pesar de su madurez mental en el periodo de su desarrollo poético, conserva su carácter pesimista hasta su último poema, con esta diferencia, que las palabras que utiliza en su poesía cambian de definición con respecto a la profundidad del sentimiento y su pensar⁷⁵⁹:

...Oh, voz apresada
¿nunca hará tu gloriosa desesperación
un agujero hasta la luz
desde cualquier lado de esta noche detestable?...

⁷⁵⁷ Reza Sadeghi Shahpar, «El sentimiento de la muerte y decadencia, los más importantes contenidos de la poesía de Farrojjad», *Revista Trimestral de Pensamientos Literarios*, 7 (2011), pp. 89-119.

⁷⁵⁸ *Majnún* en persa significa demente y es el nombre de un personaje poético en la obra de Nezamí Ganyaví – poeta persa – «Layla y majnún». Es símbolo de un hombre locamente enamorado en la literatura persa.

⁷⁵⁹ S. Shamisa, *Una mirada a Farrojjad*, p. 265.

O en «Nuevo nacimiento» dice:

...¡Oh!...
esto es lo que me pertenece
esto es lo que me pertenece
lo que me pertenece
es un cielo que la caída de una cortina me lo quita...

(«Nuevo nacimiento», *NN*: 156)

Farrojjad no siente satisfacción y se queja por su destino. Su parte en este mundo era el cielo azul y despejado, que le han quitado y está obligado a aceptar la muerte. Pero a veces, olvida este enlace y la mortalidad, y torpemente cree que tiene el derecho de vivir. Su movimiento en caminos poco convencionales y la confrontación con las normas y creencias públicas, según Shamisa, han provocado unos conflictos en ella. La inseguridad y la abrumadora incertidumbre siempre hacen sombra sobre su arte y poesía⁷⁶⁰. Su interior está lleno de controversia. Farrojjad siempre ha estado sobre el cruce de elección y obligada a elegir una de las dos opciones que tenía al frente sin poder cerrar sus ojos sobre la otra por completo. Ella tenía que elegir entre la vida matrimonial – con todo el apego que conocía – y el arte, mientras la elección de cada uno de ellos le causaba pérdidas emocionales y gastos mentales:

No estoy arrepentida
yo pienso en esta rendición
en este doloroso rendimiento
yo besé la cruz de mi destino
sobre las colinas de mi homicidio...

(«En las frías calles de la noche», *NN*: 74)

⁷⁶⁰ S. Shamisa, *Una mirada a Farrojjad*, p. 175.

En una carta a Shapour escribe:

Si yo hubiera sabido el final de mi decisión, jamás hubiera arruinado tu vida. Yo misma no sé qué hacer...siempre te había dicho que después de ti, mi vida será nada y ahora siento esta realidad claramente...ya nada después de ti me atraerá a sí mismo, ni siquiera la poesía...ni siquiera la poesía que pensaba llenaría todos los espacios de mi vida...huyo de mí misma. De mí misma que siempre he sido mi propio ocaso...Tú, te has convertido en mi enigma, te has convertido en mi castigo y tus bondades me atormentan...⁷⁶¹.

La desesperación de Farrojjad, como destaca Mahmoud Azad, no solo se debe a su vida desorientada y la separación de su hijo y esposo, sino que también era por el veneno que los demás vertían sobre ella⁷⁶². Farrojjad era famosa pero vivía en la pobreza. Los editores no le pagaban lo suficiente y los críticos que después de su muerte la elogiaban, vaciaban sus complejos con sus lenguas venenosas y le amargaban más la vida. En una carta a su hermano Fereydoun le confiesa:

Hace diez años que compongo poemas y todavía, cuando necesito cincuenta tomanes⁷⁶³, debería coger mi cabeza entre mis dos manos y llorar por mi desgracia. Cuando quiero publicar un libro, los editores meten su mano en sus bolsillos con renuencia...y cuando se publicó tu libro, se quedará meses en el escaparate de las librerías hasta que cincuenta de ellos se vendan; y después cuatro personas estúpidas ignorantes e inconscientes eligen tu obra para burlarse de ella en sus revistas vulgares con un título como “crítica literaria”...⁷⁶⁴.

No es posible tocar el tema de la desilusión y la desesperación y olvidarnos de la obra grandiosa, «Creamos en el comienzo de la estación fría»⁷⁶⁵, el poema más importante que Farrojjad compuso sobre su vida y su destrucción a manos del amor. En este poema, tal como destaca Shamisa, Farrojjad con la lengua literaria contemporánea persa, con un tono muy sentimental y efectivo, nos cuenta la historia de su propio fracaso en la vida y especialmente en el

⁷⁶¹ K. Shapour, *Latidos de mi corazón*, p. 258.

⁷⁶² M. Azad T., «La imagen de Forugh», en B. Jalali, *Vivir eterna*, pp. 628-635.

⁷⁶³ La moneda iraní

⁷⁶⁴ F. Farrojjad, «De las cartas a Fereydoun», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 124-135.

⁷⁶⁵ El poema completo se adjunta en el Apéndice, pp. 452-461.

matrimonio, y repasa la forma en que se separó del hombre que amaba, como recuerdos dispersos⁷⁶⁶:

Y esta soy yo
una mujer sola
en el umbral de la estación fría
al inicio de la percepción de la ensuciada existencia de la tierra
y la desilusión simple y penosa del cielo
y la incapacidad de estas manos de cemento

(«Creamos en el comienzo de la estación fría», *CCHE*: 11)

El poema comienza mostrando la desesperación de una mujer sola – la poeta – parada detrás de la ventana, una mujer al borde de la estación fría; el invierno que es el símbolo de preocupación y decadencia y muerte. Sus manos son incapaces y su salvador que es su propio ánimo está dormido en la tumba. Ella piensa en la fecundación de las flores, el final del invierno y el comienzo de la primavera, pero esta primavera no se encuentra en su futuro, sino en su pasado. En realidad, ella piensa en sus recuerdos del pasado y de repente recuerda a aquel hombre que pasaba al lado de los árboles mojados:

y un hombre pasa al lado de los mojados árboles
un hombre cuya serie azul de sus venas
subían por las dos lados de su garganta
como serpientes muertas

(*Ibid.*)

La imagen de aquel hombre la lleva al pasado continuamente y de acuerdo con Shamisa, Farrojjad cree que hasta ahora no ha avanzado en su vida y solo ha bajado y no ha tenido una vida exitosa, “la escalera tiene una altura muy baja”⁷⁶⁷. En las calles de la mente, aún “sopla el viento” de los recuerdos pasados y lleva consigo las hojas del recuerdo a cualquier esquina. La poeta en

⁷⁶⁶ S. Shamisa, *Una mirada a Farrojjad*, p. 23.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, pp. 40-41.

este poema se va al pasado y regresa a cada rato. Ella se siente al borde de comprender la derrota y recuerda que aquel día que “las manos del amante se arruinaron también soplaban el viento”, y “este es el principio de la ruina”⁷⁶⁸. Ella “tiene frío” – símbolo de decadencia y muerte – y los recuerdos la deprimen, y no hay más esperanza para la calidez de la vida: “creo que jamás me calentaré”. Farrojjad, decepcionada, en su mente habla con su amado: “Oh, amor mío, mi único amor, ¿qué edad tenía aquel vino?” y no entiende por qué aquel amor que le calentaba fue efímero, y por qué el amado la dejó sola contra la gente que la reprochaban y hablaba mal de ella: “y los peces cómo roen mis carnes / ¿por qué siempre me mantienes al fondo del mar?”.

En aquella noche – noche de bodas –, la mitad de ella – aquel hombre – se formó como embrión en su interior, y Farrojjad observaba su ser ya completa en el espejo frente ellos⁷⁶⁹:

parece que mi madre había llorado aquella noche
aquella noche que yo llegué al dolor y el embrión se formó
aquella noche que me transformé en la novia de los racimos de acacias
aquella noche que Isfahán⁷⁷⁰ estuvo lleno de reverbero de azulejos
y la persona que era mi mitad había vuelto a mi embrión
y yo la veía en el espejo
que era limpia y clara como el espejo...

(*Ibid.*)

La interpretación de Yousefnia sobre este segmento, como sigue:

Forugh no sabía que su soledad y su locura mortal era por la formación del embrión de otra Forugh; aquella Forugh que todavía no había nacido y menos, crecido. La persona que vio Forugh en el espejo, era su otra mitad. Su misma mitad que había regresado a su embrión. Pero Forugh no había entendido al espejo y no se había reconocido, porque no se había fijado⁷⁷¹.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁷⁶⁹ En la cultura persa, los novios se sientan frente al espejo para atar el enlace matrimonial.

⁷⁷⁰ Isfahán es la tercera ciudad más grande de Irán. Los iraníes lo nombran “Nesf-e-Jahān”, que significa “La Mitad del Mundo” y es la capital artística de Irán.

⁷⁷¹ S. Yousefnia, *En búsqueda de un lado azul*, p. 155.

“El reloj suena cuatro veces” – señal de las cuatro estaciones – y le recuerda que ha llegado el momento de admitir el fracaso amoroso. Los ojos de Farrojjad, que un día brillaban de “llamas púrpuras” y eran “nido de ilusión y felicidad”, ahora hacen emigrar a los pájaros de la felicidad con sus ojeras: “y yo me enfrenté a esa mujer pequeña / cuyos ojos eran como los nidos vacíos de los fénix”, y ella desilusionada, se pregunta si otra vez podrá levantarse y rehacer su vida: “¿cepillaré de nuevo mi cabello en el viento? / ¿plantaré de nuevo violetas en el jardín?”.

Cuando la noche se echa encima de la ventana y “con su lengua fría traga los deshechos del día”, ella regresa al presente y se pregunta si ha podido olvidar el recuerdo de aquel “hombre con venas azules” y si la tranquilidad ha tocado de nuevo su vida, y finalmente, “se purifica de pena y dolor y lágrimas” y se “martiriza como una vela”. Los recuerdos de “aquellas dos jóvenes manos verdes” aún están vivos y ella no ha podido olvidar a su primer amor. Por lo tanto, según Shamisa, no le queda ningún otro remedio excepto creer en el comienzo de una gran soledad y envejecimiento⁷⁷²:

creamos
creamos en el comienzo de la estación fría
creamos en las ruinas del jardín de la imaginación...

(*Ibid.*)

De repente, empieza a nevar y la poeta observa que “la verdad de aquellas dos jóvenes manos verdes se entierran” y ella desea que el próximo año, con el comienzo de la primavera, esos tallos verdes crezcan de nuevo y florezcan:

mira como nieva...
quizá la realidad fue aquellas dos manos jóvenes, aquellas dos manos jóvenes
que se tumbaron bajo la precipitación interrumpida de la nieve
el próximo año, cuando la primavera
se acuesta con el cielo detrás de la ventana
y en su cuerpo revientan

⁷⁷² S. Shamisa, *Una mirada a Farrojjad*, p. 73.

los verdes aspersores de los ligeros tallos
florecerán, amado, ay, el único amado,
Creamos en el comienzo de la estación fría

(*Ibid.*)

Y de este modo Farrojjad culmina su famoso poema y grandiosa obra. El único momento luminoso en la poesía de ella, como bien destaca Sepanloo, es aquel en que con todos los dolores existentes en la vida y en la sociedad, como profeta esparce la esperanza de gloria y claridad, y de este modo, alivia su dolor de la angustia y la desesperanza⁷⁷³: “plantaré mis manos en el huerto / se harán verdes, lo sé, lo sé, lo sé” («Nuevo nacimiento», *NN*: 156).

Farrojjad era una poeta ilustre, cuya alma bondadosa no cabía dentro de la sociedad de aquella era. Cuando observa la indiferencia de la gente ante los acontecimientos sociales, en la corriente fluctuante de su vida personal y artística, regresa al pasado continuamente y corre la voz de la pesadumbre y el arrepentimiento. Además, como afirma Hajizadeh, el lamento por el pasado ha sido uno de los contenidos poéticos comunes de los poetas iraníes; esto significa que el arrepentimiento es parte de la cultura iraní⁷⁷⁴. Por un lado, ella no siente satisfacción por su pasado y lo considera arruinado, y por otro, la tranquilidad complaciente de la infancia llena su alma de alegría:

Aquellos días se fueron
aquellos días buenos
aquellos días saludables llenos [...]

Aquellos días se fueron
aquellos días que de la apertura de mis párpados
hervían mis canciones como burbujas llenas de aire...

(«Aquellos días», *NN*: 1)

⁷⁷³ Mohammad Ali Sepanloo, «Pájaro sobre el techo desorientado», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 522-524.

⁷⁷⁴ Raf'at Hajizadeh, «Solamente permanece la voz», *Revista Investigativa de Cultura y Educación*, 8 (2009), pp. 206-220.

Este retorno a la privacidad emocional, como recoge Izadi, en realidad es un esfuerzo para encontrar de nuevo el paraíso infantil, un paraíso cuya pérdida ha sido acompañada con nostalgia⁷⁷⁵. De hecho, el sentimiento nostálgico es tan fuerte que conquista toda la presencia del lector. La asociación de las relaciones sencillas emocionales de la infancia y el sentido de falta de un espacio sincero de aquellos tiempos, inconscientemente, nos llenan de arrepentimiento. El poema «Aquellos días», expresa la emoción y el entusiasmo de la poeta por su vida ideal y deseable. Pero aquellos días felices en aquella casa misteriosa han pasado y ella ahora se siente “una mujer sola”:

...aquellos días se fueron
aquellos días se pudrieron
como las plantas que se pudren bajo el sol
por la radiación del sol

Y se perdieron aquellas calles desconcentradas por el aroma de las acacias
en la multitud abarrotada de las calles sin vuelta
y la chica que pintaba
sus mejillas con pétalos de geranio
Ah,
ahora es una mujer sola
una mujer sola

(*Ibid.*)

La mujer sola, enterada de la realidad de este mundo mortal, desea aislarse del mundo actual y regresar al mundo de las fantasías infantiles. Ella en la mayoría de sus poemas, regresa al pasado y muestra las diferentes visiones sobre la vida que ha tenido. De acuerdo con Raoofi, la tendencia hacia la inocencia infantil y su mundo coloreado y emocionante forma un aspecto muy importante en la poesía de Farrojjad⁷⁷⁶. Ella se considera un pájaro encerrado en la jaula del tiempo

⁷⁷⁵ Fatemeh Izadi Mazidi, *Vojuh-e kudaki dar še'r-e no (Las figuras de la infancia en la nueva poesía)*, tesis de maestría, Hormozgan University, Hormozgan, Iran, 2012, p. 40.

⁷⁷⁶ Atefeh raoofi, *Ene'kās-e masāel-e kudaki dar ašār-e E'tesāmi, Farrojjād y Ahamādi (El reflejo de los asuntos infantiles en la poesía de E'tesmai, Farrojjad y Ahamdi)*, tesis de maestría, Islamic Azad University, Tehran, Iran, 2012, p. 104.

actual y su único deseo es huir del presente y escapar al pasado, al mundo de las ilusiones e imaginaciones infantiles para poder liberarse del dolor y pena y reproche.

La niña que vive en el interior de la poeta tiembla de miedo por “la mariposa crucificada en un cuaderno” y se apena porque “nadie piensa en las flores” («Siento pena por el jardín», *CCHE*: 51). Las preocupaciones que no tienen sentido para los demás, para ella son una catástrofe, porque Farrojjad ha conservado la niña de su interior y la lleva consigo a cualquier sitio que va y trata de combinar su punto de vista adulto con la cosmovisión infantil⁷⁷⁷:

...quemo por esta hipocresía y engaño
deseo la sinceridad infantil
ay, muerte, de tus labios apagados
deseo un beso eterno...

(«Cansada», *C*: 107)

El mundo infantil e ideal de Farrojjad es muy delicado y frágil y al mismo tiempo, muy inocente y encantador. A pesar de que no tuvo una infancia adecuada, y sus padres no le prestaban cariño y atención, y de esa época no ha obtenido nada más que arrepentimiento, la infancia jamás pierde su tono en su mirada y ella no la olvida: “pondré pendientes en mis orejas / de dos cerezas rojas gemelas / y pegaré el pétalo de la dalia a mis uñas” («Nuevo nacimiento», *NN*: 156). En sus memorias a Europa escribe:

Todavía cuando mi madre saca las ropas invernales de los niños al principio del otoño para “ponerlas al sol”, ver mis ropas de niña, que a mi madre le gusta guardar, buscar en sus bolsillos y encontrar garbanzos y pasas destrozadas que a menudo se encuentran en el fondo de los bolsillos, causa un estado extraño en mí...unos cuantos granos de trigo y cannabis mezclados con lanas de mi bolsillo me llevan a un pasado muy lejano y levanta aquellos sentimientos suaves y alegres infantiles en mi interior⁷⁷⁸.

En el juicio de William Wordsworth – poeta romántico inglés – el origen de la creación

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 106.

⁷⁷⁸ F. Farrojjad, «De sus memorias», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 233-238.

poética, además con la inspiración en forma de fuerzas nacidas de la imaginación, se relaciona más con la época de la infancia; o mejor dicho, de un pasado enterrado⁷⁷⁹. Farrojjad continuamente en sus poemas recuerda aquellos días y repasa los recuerdos en su mente. Pero, ¿qué recibió ella de aquellos tiempos de ignorancia? Nada, excepto “un paseo afligido en el jardín de los recuerdos” que la hace sonreír por sus pequeñas alegrías fugaces que espera un día ver fertilizar: “y las golondrinas pondrán huevos / en los huecos de mis dedos tintados” («Nuevo nacimiento», *NN*: 164). De acuerdo con Rajabzadeh, ella era de los poetas que cuanto más se acercaba al periodo de la excelencia poética, tanto más sus sentimientos, como el lenguaje de sus obras, se asociaban más con la infancia⁷⁸⁰:

... como el olor de un niño
él a su alrededor
despierta constantemente
los recuerdos inocentes...

(«Mi amante», *NN*: 69)

Las expectativas infantiles de Farrojjad no fueron realizadas. Sus circunstancias familiares no fueron tales que le permitieran recibir una educación infantil adecuada; tal y como aclara su hermana Pouran: «El entorno familiar especial y la influencia del carácter dual y misterioso del padre, causó la inestabilidad personal de ella, o mejor dicho, de todos los hijos de la familia»⁷⁸¹. El padre de Farrojjad tenía un rostro siempre lleno de severidad masculina. Era un verdadero soldado con un rostro tenso que hacía huir a sus hijos de él por su carácter duro. Pero este mismo padre severo cuando a veces se alejaba de su carácter impostado y dejaba caer la máscara de su rostro, se convertía en una persona sensible con emociones intensas⁷⁸². De aquí, más o menos podemos comprender los estados mentales de Farrojjad, sus perturbaciones, preocupaciones, dudas, amenazas y finalmente sus inquietudes:

⁷⁷⁹ William Wordsworth, *Lyrical ballads, with a few poems (Baladas líricas)*, trad. Hossein Payandeh, 3ª (ed.), Tehran: Organización de Impresión y Publicación, 2011, p. 170.

⁷⁸⁰ Shahram Rajabzadeh, «Reconocimiento de los espacios infantiles en la poesía persa», *Revista de Investigación de la Literatura Infantil y Adolescente*, 2 (1995), pp. 6-12.

⁷⁸¹ P. Farrojjad, *Alguien que es como nadie*, p. 105.

⁷⁸² *Ibid.*, p. 107.

...parecía que un niño
haya envejecido en su primera sonrisa
y el corazón de esta inscripción rayada
– manipulada en sus líneas principales –
ya no sentirá confianza por su reputación pedregosa...

(«Visita por la noche», *NN*: 99)

Farrojjad es “la pequeña hada triste”, su hogar se encuentra “al fondo del océano de la soledad” y cada “noche se muere de un beso y cada mañana renace con un beso” («Muñecos de cuerda», *NN*: 62); de esta manera y como indica Sadeghi, cada muerte es la introducción a otro nacimiento y a cada amanecer, ella es otra persona y de cualquier manera salva la isla desorientada – el amor y el afecto – de la revolución del océano (la vida)⁷⁸³. Ella es la amante del dolor, y en una entrevista que le hicieron después de publicar sus tres poemarios lo confiesa:

Es verdad que Dios no ha creado algo más bonito que la pena; y la embriaguez y el placer que existe en la pena, vale por todas las alegrías del mundo. Y es verdad que yo me considero una persona feliz por tener tanta pena, pero a pesar de esto, cada vez que me enfrento con las personas que no tienen ningún dolor en su vida, inconscientemente la envidia me corroe⁷⁸⁴.

Su poesía, como señala Mokhtari, es un puente entre las emociones y los detalles de su vida, y su imaginación se coloca en los círculos de estas dos emociones y las realidades de la vida, o es el resultado de ellas⁷⁸⁵. Los objetos y fenómenos, sin perder su significado verdadero y material, se presentan en su poesía. Esta característica de su poesía da esencia a la vida y convierte sus dominios en un entorno tangible y experimentado para el lector. La poeta no se disfraza, su único objetivo, asegura Babachahi, es decir las realidades de la vida, y posteriormente con habilidad y simplicidad, diseña unas líneas en su poesía que son bien visibles para nosotros, y en la primera vista parece que la poeta está preparando un informe de las apariencias de los objetos.

⁷⁸³ R. Sadeghi Shahpar, «El sentimiento de la muerte y decadencia», pp. 89-119.

⁷⁸⁴ «Entrevista con Forugh Farrojjad», *Revista Roshanfekar*, en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, p. 201.

⁷⁸⁵ Mohammad Mokhtari, *Ensān dar še'r-e moāser* (*El hombre en la poesía contemporánea*), 1ª (ed.), Tehran: Tous, 1993, p. 565.

Ella habla de sus complejos emocionales con simplicidad⁷⁸⁶.

Ambas experiencias, las de la vida y las de la pubertad, junto con el medio ambiente y la sociedad en la que viven, la inspiran. Su vida diaria está llena de la carga emocional. Ella no se ve separada de su poesía, y desea que todos los momentos de su vida estén llenos del aroma del poema; y es por esta razón que su poesía está cerca de la vida normal. Con respecto a este asunto Farrojjad dice: «Si quieres ser poeta... comienza de nuevo, nacer y formar y pensar y averiguar las diferentes definiciones, diferentes contenidos. Yo hago esto, pero es amargo, es muy amargo y requiere capacidad y resistencia»⁷⁸⁷.

Farrojjad, sin duda, es una poeta que ha regalado obras únicas al museo de la literatura persa. Como también afirma Shamisa, ella como nosotros ha visto y experimentado la vida, pero de un modo espectacular dibuja el retrato de la vida cotidiana como jamás otro poeta lo había hecho⁷⁸⁸. Para ella la vida es aquella “mujer que pasa por la calle con su cesta todos los días” o aquel “niño que va al colegio” o simplemente “encender un cigarrillo en el espacio de dos acercamientos” («Nuevo nacimiento», *NN*: 156). Ella expresa estas oraciones apesadumbradas con respecto al tiempo perdido del pasado. El profundo pensamiento y la imaginación provechosa del período de desarrollo de la poeta provocan que ella critique su pasado romántico y emocional que carecía de perspicacia, y observe la vida perdida con una mirada arrepentida:

...ah, qué despacio y orgullosa ha pasado
mi vida como un extraño arroyo
en el corazón de estos silenciosos viernes abandonados
en el corazón de estas vacías casas deprimentes
...ah, qué despacio y orgullosa ha pasado...

(«Viernes», *NN*: 60)

Así, partiendo de Hoghoughi, Farrojjad ahora sabe que un artista se considera artista cuando es capaz de relacionarse a sí mismo con el mundo que le rodea, y que logra gradualmente

⁷⁸⁶ Ali Babachahi, «Corrientes poéticas desde la década 40 hasta hoy», *Revista Semanal Adineh*, 26 (1988), pp. 30-33.

⁷⁸⁷ F. Farrojjad, «De las cartas a Fereydoun», en B. Jalali, *Vivir eterna*, pp. 124-135.

⁷⁸⁸ S. Shamisa, *Una mirada a Farrojjad*, p. 281.

mostrar el rostro intelectual de sí mismo en el espejo de sus obras; tal como lo hizo ella. Un espejo que demuestra la transformación de sus sentimientos y recepciones al pasar a través de las técnicas expresivas, disminuyendo gradualmente el primer perfil de su cara, y transformándolo en el aspecto del segundo perfil de la cara hasta que finalmente en la lengua y construcción de *Creamos en el comienzo de la estación fría* muestra su rostro y su perfil completo⁷⁸⁹.

Aun así, el aspecto más importante de la poesía de Farrojjad, como plantea Sadeghi, es la muerte y el miedo a la destrucción, el descenso y la podredumbre⁷⁹⁰. Este aspecto se observa en la mayoría de sus poemas y si seguimos su rumbo pensativo, observamos que este juicio la ha acompañado desde el principio hasta el final de su vida poética con la diferencia de que su reflejo no es igual en toda su poesía, y ella se enfrenta a la muerte con un sentimiento de inocencia y resignación:

...lo que me pertenece
es bajar por una escalera abandonada
y llegar a algo podrido y perdido...

(«Nuevo nacimiento», *NN*: 156)

Este temor, tensión y miedo por la decadencia, según Sadeghi, fuerza a la poeta a poner la muerte frente al amor. El punto contrario de la muerte es el amor y no la vida, y con la existencia del amor, ya no habrá muerte⁷⁹¹. También Esmaeili y Sadrat recogen esta opinión y afirman que para Farrojjad, la muerte no se encuentra frente a la vida, sino que el amor se encuentra al otro lado de la moneda, y este amor es un intervalo que fluye en la vida con su crédito. Donde está el amor, la vida también se encuentra y la muerte no existe, y donde el amor está ausente, la muerte extiende su amplia sombra⁷⁹².

Farrojjad, con todo el apego que tiene a la vida, jamás se olvida de la muerte y este motivo ha causado, como bien indica Babachahi, que algunos se basen en este juicio y la llamen

⁷⁸⁹ M. Haghghi, *Poesía de la época*, p. 32.

⁷⁹⁰ R. Sadeghi Sh., «El sentimiento de la muerte», pp. 89-119.

⁷⁹¹ *Ibid.*

⁷⁹² A. Esmaeili y Sadrat, *La eterna Forugh*, p. 184.

“la poeta nihilista”; aunque su mentalidad sobre la muerte no significa que no aprecie la vida y la considere inútil, sino que es el resultado del efecto emocional de los aspectos que le hicieron difícil la vida y por esta razón, la nombran “la poeta del amor y la muerte”⁷⁹³. Para una mujer joven y sensible enfrentada a una vida inconveniente y sus dificultades, pensar en la muerte es la reacción más normal que existe. Pero temas como el amor, la felicidad, la juventud, la esperanza, la fe y los recuerdos de la infancia, son signos de su entusiasmo por vivir:

...tal vez la vida sea
una calle alargada por la que cada día una mujer pasa con su cesta
tal vez la vida sea
una cuerda con la que un hombre se cuelga de una rama
tal vez la vida sea un crío que regresa de la escuela...

(*Ibid.*)

Este poema, como sugiere Shamisa, está lleno de paradojas, la vida es bella y a la vez no lo es; es clara y a la vez no lo es; contiene al mismo tiempo el ánimo y el desánimo; Farrojjad en este poema, es Farrojjad y a la vez no lo es⁷⁹⁴. La poeta está enfrentada a la paradoja de Farrojjad en «Nuevo nacimiento». Ella es “un canto oscuro” y al mismo tiempo es una mujer que tiene “ojo hacia el árbol y agua y fuego”.

Farrojjad no se queja de la naturaleza de la vida, sino de su método. Según Mosharraf, ella solo delata la inutilidad y la agranda. A esto no lo nombramos inútil pensamiento, porque si una persona cree en la inutilidad del hombre, no sufre de insensibilidad. En realidad, esto es un tipo de protesta y el anuncio de la necesidad de otra vida⁷⁹⁵. Así mismo, Ebrahim Golestan sobre la existencia de los rayos nihilistas en la poesía de Farrojjad advierte:

La base del conocimiento humano es la incertidumbre en todo y todos nosotros más o menos lo tenemos. Pero esta incertidumbre no es señal del nihilismo. Los poemas que Forugh

⁷⁹³ Ali Babachahi, «Corrientes poéticas», pp, 30-33.

⁷⁹⁴ S. Shamisa, *Una mirada a Forugh*, p. 155.

⁷⁹⁵ Maryam Mosharraf, «La literatura inútil: otra mirada», *Revista Mensual Donyaye Sokhan*, 79 (1998), pp. 43-58.

componía como “yo te quiero pero de qué sirve este querer” no venían del nihilismo, sino de esa duda que todos nosotros más o menos tenemos sobre los conceptos⁷⁹⁶.

Pero el temor por la destrucción ni un segundo la deja en paz. La preocupación por la muerte es evidente hasta en sus escenas románticas y en el acto amoroso. La poeta ahora mezcla la vida y la muerte, y cuenta la historia de una mujer solitaria cuyos deseos puros y espirituales no se realizaron y fueron enterrados en la tierra:

...calle por calle en búsqueda de su pareja
adictamente persigue el aroma de su pareja
de vez en cuando buscándolo y asombrada
encuentra su pareja más solo que ella
los dos en miedo y temor el uno al otro
amargos e ingratos el uno al otro
su amor un ensueño condenado
su cercanía un sueño sospechoso...

(«Pantano», *NN*: 85)

Ella confía en el amor para liberarse de “la profundidad de las tumbas de los peces” («Pantano», *NN*: 85), y cree que el hombre y la mujer están condenados a amarse a pesar de que se buscan y no se encuentran, están juntos pero se sienten solos, “el pensamiento condenado”. Una imagen terrorífica del amor se muestra en este poema: la vida es “pantano de la muerte”, y hacer el amor con el amante es “muerte” en el lecho del “pantano”. La poesía de Farrojjad es un lamento lujurioso que huele a descenso de las ilusiones, llenas de creencia y certeza: «La oda de “Pantano” tiene su misma forma. Se surgió de manera espontánea. Tiene la monotonía del pantano y su quebrada. Es una palabra vieja y un dolor cansado, no es nervioso y no se relaciona con los ruidos de los autobuses y las fábricas, no sé...solo sé que es pantano»⁷⁹⁷.

Tan solo no es la muerte lo que demuestra la vida de la poeta nula e inútil; igualmente, es

⁷⁹⁶ BBC, «Una entrevista con Ebrahim Golestan sobre Forugh Farrojjad», *BBC*, 2017 <<http://titrhonar.ir>> [consulta: 2 diciembre 2017].

⁷⁹⁷ M. Azad T., «Entrevista con Forugh», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 185-200.

la propia vida y sus temores desconocidos que la corroen poco a poco por dentro. Se entristece por el juicio de la gente y se pregunta por qué nadie está dispuesto a llegar a una meta más allá del otro lado del ser. Entonces, y como señala Sadeghi, parece que el concepto de la vida perdió su significado en su juicio, y Farrojjad salió de su mundo individual e imaginario y ahora pretende ponerse de pie como “el tallo de una planta”, y sobrevivir con succionar “el agua, el suelo y el viento”⁷⁹⁸. Pero esta nueva vida la atemoriza, el sonido de la oscuridad sopla sobre ella y el temor por el descenso y la destrucción la llaman hacia sí y llenan sus momentos:

...detrás de esta ventana la noche está temblando
y el suelo está parando de girar
detrás de esta ventana un desconocido
se preocupa por ti y por mí...

(«El viento nos llevará», *NN*: 22)

La ruina y decadencia también han contagiado la noche y el suelo, y ahora no es solo la poeta la que siente el descenso, sino que todo el mundo está a punto de colapsar y esto muestra la profundidad de la catástrofe. El punto considerable en este poema, según Taghinejad, es que la decadencia primero comienza en ella – Yo – y luego cubre la tierra y todo el ser – nosotros –. Esto muestra la madurez mental de Farrojjad y su liberación del Yo personal al Yo mundial⁷⁹⁹.

La soledad e indefensión, el susto y la oscuridad y la desilusión y cansancio, muestran su cara en donde la poeta pone su pie. Farrojjad se atemoriza cada vez más observando a los vivos entreteniéndose con las tonterías de este mundo como “muñecos de cuerda”: “se puede ser como muñecos de cuerda / y ver el mundo a través de dos ojos de cristal”. Muñecos involuntarios “llenos de paja” que duermen toda su vida entre “cuentas y adornos de humillación”, y con “la presión de cada mano indecente” sobre ellos gritan por “su felicidad” («Muñeca de cuerda», *NN*: 62). Pero Farrojjad, con su nueva vista, se ha enterado de que en este mundo terrorífico todo es inestable:

⁷⁹⁸ R. Sadeghi Sh., «El sentimiento de la muerte», pp. 89-119.

⁷⁹⁹ Vahid Taghinejad, *Motāle'y-e Ma'nāyi-e šab va hambastarhāy-e honari-e ān dar ašār-e Forugh Farrojjad* (Estudio semántico de la noche y sus conceptos artísticos en la poesía de Forugh Farrojjad), tesis de maestría, Gilan University, Rasht, Iran, 2009, p. 101.

...yo pienso que todas las estrellas
han emigrado a un cielo perdido
y la ciudad, la ciudad estuve muy callada
yo en todo mi trayecto
excepto a un grupo de estatuas pálidas
y unos barrenderos
que olían a escombros y tabaco
y los paseantes cansados y sonámbulos
no me enfrenté a nada
lamentablemente
yo he muerto
y la noche todavía
parece la continuidad de la misma noche inútil

(«Visita por la noche», *NN*: 99)

Farrojjad es la poeta de la noche. En su poesía ha hablado demasiado sobre la noche y la luna y su soledad. Según Shamisa, «Visita por la noche» es sin duda, una obra de lo más eficiente e influyente en la poesía⁸⁰⁰. En el poema, como señala Rostami, Farrojjad es una mujer sola y despistada que pasea por la ciudad a medianoche y habla con un “rostro asombrado”. El rostro asombrado es su alma pura de niña que ha envejecido y ya no tiene sentimientos porque en la práctica de la vida, no ha visto nada más que inutilidad y desilusión⁸⁰¹:

tenéis razón
yo nunca después de mi muerte
he tenido el coraje de mirarme en el espejo
y he muerto tanto
que nada más demostrará mi muerte...

(*Ibid.*)

⁸⁰⁰ S. Shamisa, *Una mirada a Farrojjad*, p. 188.

⁸⁰¹ Fereshteh Rostami, «Repasar la función de la imaginación en la poesía de Forugh Farrojjad y Sohrab Sepehri en base de la visión de Kalrige», *Revista Trimestral de Lengua y Literatura*, 3 (2005), pp. 105-132.

El rostro asombrado le muestra su interior derrotado, aterrado e inocente, y le asegura que no es la única que está destrozada, todos “los vivos de hoy en día” no son más que “la escoria del ser vivo”, y se despide de ella y desaparece. Ejemplos de este tipo de poesía, como señala Shamisa, se observan en la obra de Eliot *La tierra baldía* y en los viajes divinos del alma al paraíso e infierno de la *Divina comedia* de Dante y *Las flores del mal* de Charles Baudelaire⁸⁰². Eliot, al igual que Farrojjad, habla de su paseo por una ciudad imaginaria en la mañana de un día nevoso cuando la muerte está persiguiéndolo. En una entrevista, cuando le preguntaron sobre el sentido melancólico de este poema, Farrojjad respondió:

Todo se había puesto al revés. Incluso yo misma me había dado la vuelta. Detestaba mi desesperación y me asombraba. Este poema es el resultado de esta precisión. Después de este poema pude rehacerme un poco. Cambié el contenido de mi pensamiento y juicio y dibujé una línea roja sobre algunos de mis estados. Pero el mundo de fuera aún es como era, es tan al revés que no quiero creerlo⁸⁰³.

A pesar de que la poeta nombra valientemente sus tres primeros poemarios como un trabajo sentimental y despreciado, como dice Manouchehr Atashi, no podemos negar que son la imagen de su desorientación y exploraciones continuas, y hasta el sentimiento de destrucción y la muerte la han acompañado en esos cuadernos⁸⁰⁴. Si ella describe el beso como “ruinas de los labios sobre los labios” y los brazos del amante como “corrientes sin destino” en su primer libro: “tus labios con el saludo del beso / se arruinaron sobre mis labios” («Marino», C: 171); en otra ocasión en «Nuevo nacimiento», para demostrar el concepto del amor en la primera vista, describe el cruce de dos miradas como “ruinas” para destacarlo más y atraer la atención del lector: “tal vez la vida sea aquel momento sellado / en que mi mirada se destruye en las pupilas de tu mirada” («Nuevo nacimiento», NN: 156). Y más adelante confiesa que “la rata de la muerte” le ha quitado “su amor, pasión, odio y dolor”:

...a mi amor y pasión y odio y dolor

⁸⁰² S. Shamisa, *Una mirada a Farrojjad*, p. 202.

⁸⁰³ S. Tahbaz y Saedi, «Entrevista con Farrojjad», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 204-225.

⁸⁰⁴ Manouchehr Atashi, «Un recorrido en los poemas del pasado de Forugh», en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 503-509.

los ha roído un ratón llamado la muerte
en el exilio nocturno del cementerio...

(«Visita por la noche», *NN*: 99)

Farrojjad se cree un pantano que ha conquistado a su pareja. Entonces, le pide que prescinda de ella y en su soledad eterna se enfrenta a la muerte antes de la muerte real. En otra estrofa, describe a su pareja como “el valle púrpura del ocaso”, pero, ¿cómo se puede describir la melancolía que pinta esta imagen preciosa? Como plantea Taghinejad, quizá el valle refleja un verdoso y hermoso paisaje, pero es limitante y melancólico, y el ocaso a pesar de que es lujoso, está lleno de un sentido mortal y oscuro; y Farrojjad es el día y su pareja “el valle púrpura del ocaso” y como manda la naturaleza finalmente, el día despacito se entrega al abrazo del valle y se rinde a la oscuridad⁸⁰⁵. Esto significa que juntarse con el hombre significa muerte y su amor es mortal:

...ay, pez dorado del pantano de mi sangre
bendita sea tu embriaguez por beberme
tú eres el valle púrpura del ocaso
que presionas el día sobre tu pecho y lo apagas

(«Ghazal», *NN*: 25)

Al estudiar la poesía de Forugh Farrojjad, se nota que el viento como noche, posee un puesto muy importante en su poética y es una palabra que ella utiliza continuamente como descripción, expresión o símbolo y construye imágenes poéticas con ella. El viento, como destaca Mohseni, es el símbolo del amor de ella hacia el amante en sus primeras obras, pero con su desarrollo mental, cambia su rol y se convierte en símbolo de destrucción e inestabilidad⁸⁰⁶. El viento que era el símbolo del amor interno de Farrojjad y al principio de sus cuentos amorosos la acariciaba con cariño, cuando observa el espacio externo y la realidad amarga del fracaso se convierte en arruinador y destruye toda su vida: “y el viento, el viento

⁸⁰⁵ V. Taghinejad, *Estudio semántico de la noche*, p. 153.

⁸⁰⁶ M. Mohseni, «Símbolos inventados», pp. 1881-1899.

parecía jadear / al fondo del más profundo de los oscuros momentos del acto sexual” («La alucinación verde», *NN*: 109).

El amor de Farrojjad, como aclara Shamisa, es un amor trascendental pero su amante no lo es; por esta razón, su corazón siempre palpita de preocupación por la decadencia, y la poeta elige la palabra “viento” para expresar esta destrucción⁸⁰⁷. Farrojjad es la poeta del amor y a pesar de su cambio, todavía sigue su rumbo en sus dos últimos poemarios; con la diferencia de que en ellos, finalmente, acepta la realidad del descenso y se rinde a eso:

...nosotros como muertos de miles y miles de años
nos enfrentaremos y entonces
el sol juzgará sobre nuestros corruptos cadáveres...

(*Ibid.*)

En una entrevista advierte:

Creo que todos los que hacen un trabajo artístico es por el motivo – o uno de los motivos – de una necesidad inconsciente por enfrentarse y resistir contra el descenso...El trabajo artístico es un tipo de esfuerzo para permanecer o dejarte a ti mismo y negar la definición de la muerte...Es un asunto sobre el que no puedes hacer nada al respecto. Ni siquiera se puede luchar para eliminarla, es inútil, debería estar.

(*PSFF*: Prefacio)

En «Nuevo nacimiento», el viento es el símbolo del amor que ha separado a la poeta de su infancia, es el símbolo de un amor arruinador e inestable:

...hay una calle donde
los chicos que estaban enamorados de mí
todavía con el pelo enredado y cuellos finos y piernas delgadas
piensan en las inocentes sonrisas de una chiquilla

⁸⁰⁷ S. Shamisa, *Una mirada a Forugh*, p.209.

que una noche el viento se la llevó consigo...

(«Nuevo nacimiento», *NN*: 156)

O en otra ocasión, en «El viento nos llevará», “el cielo está a punto de colapsar”, y “las nubes como abundancia de dolientes en espera de llover”, y es el viento el que pronuncia el acento de decadencia en ella y la desilusiona. El viento en este poema tiene un rol simbólico e induce un solo mensaje, la decadencia y la ruina⁸⁰⁸:

En mi pequeña noche lamentablemente
el viento se cita con las hojas de los árboles
en mi pequeña noche amenaza la ruina...

(«El viento nos llevará», *NN*: 22)

En este espacio que nos construye Farrojjad, el viento posee una fuerza tan increíble y aterradora que puede arrastrar al hombre a cada sitio o llevarlo consigo a donde quiera. El viento, según Sadeghi y Karimi, es la ilustración de los cuatro elementos esenciales del mundo, y la característica del aire que lo destaca de los otros tres elementos, es su invisibilidad⁸⁰⁹. El aire está en todas partes y no está, penetra en el corazón de todos los elementos y los sumerge en él. El aire no preocupa ni perturba pero el viento es un aire fluido que sopla, amenaza y crea distracción y preocupación⁸¹⁰. De hecho, Farrojjad ilustra la imagen del viento como un cazador infernal delante de nuestros ojos que, sin ninguna intención, atrapa a la poeta en su trampa. Sin duda, el viento es un elemento aterrador y estresante en la poesía de Farrojjad que perturba y entristece y muestra su cara de terror. Ella teme al viento porque ha influido hasta en los momentos románticos de la poeta:

...nosotros tememos del ulular del viento
de la influencia de las sombras de la duda, nosotros
palidecemos en los jardines de nuestros besos...

⁸⁰⁸ M. Mohseni, «Símbolos inventados», pp. 1881-1899.

⁸⁰⁹ R. Sadeghi Sh. y Karimi, «Manifestaciones del naturalismo», pp. 71-94.

⁸¹⁰ *Ibid.*

(«En las aguas verdes del verano», *NN*: 27)

El sonido del viento, como indica Kooshesh, es el sonido de un amor arruinador que informa su destrucción; un sonido que la hace recordar la amarga derrota y la destrucción de sus deseos e ilusiones juveniles y su desesperación actual⁸¹¹. En su pensar el viento es un elemento “inestable y desorientado” que hace transitar a “dos ataúdes blancos” en él. El viento aquí demuestra el amor fugaz y mortal de la poeta que causa la desorientación de las dos palomas por hacerlas morir volando en él:

¿Día o noche?
no amigo mío, es un anochecer eterno
con el cruce de dos palomas en el viento
como dos ataúdes blancos
y ruidos desde lejos, de aquella caprichosa llanura
inestable y desorientado como el movimiento del viento...

(«En un ocaso eterno», *NN*: 78)

Su interior verde y vivo está enamorado del viento, y a la vez, sabe que el viento es caótico y no puede contar en él: “mi árbol pequeño / estaba enamorado del viento / del viento caótico” («Entre la oscuridad», *NN*: 32). De acuerdo con Shamisa, el árbol es el símbolo de la vida, el crecimiento, la fertilidad y el nacimiento. Es el secreto de la vida eterna e inmortal. Además, es el secreto de la naturaleza humana y el proceso interminable de la vida⁸¹². Así que observamos que la poeta, en sus nuevas obras, continuamente expresa con dolor la ruptura entre el hombre y la naturaleza, se preocupa por la pérdida de la identidad y cree que el declive de los valores humanos se debe al enfrentamiento del ser humano con el mundo moderno:

Nadie piensa en las flores
nadie piensa en los peces
nadie quiere creer

⁸¹¹ Rahim Kooshesh, «La frecuencia de la palabra "viento" en la estética de la poesía de Forugh Farrohzad en relación con los temas líricos», 30 (2016), pp. 57-78.

⁸¹² S. Shamisa, *Una mirada a Farrohzad*, p. 104.

que el huerto está muriendo
que el corazón del huerto se ha inflamado bajo el sol...

(«Siento pena por el huerto», *CCHE*: 51)

El jardín es el símbolo de la sociedad podrida de dentro, una sociedad que está a punto de estallar por el alejamiento del ser humano de los valores éticos. Como pone de relieve Nooshmand, Farrojad en este poema ingenuamente concilia su indudable encanto poético con un sutil humorismo y muestra la situación enferma de la sociedad. Ella cree que el hombre se acerca más a su muerte y final con alejarse cada vez más de la naturaleza⁸¹³:

...¿qué puede ser un pantano?
qué puede ser menos el nidal de insectos corruptos
los cadáveres hinchados
marcan el pensamiento del tanatorio...

(«Solamente permanece la voz», *CCHE*: 76)

En su pensar, la gente que desconoce los valores éticos y solo por entretenerse extiende rumores contra una persona, es igual a “insectos” y “cucarachas” que viven en la basura y desechos y solo reproducen una gran cantidad de sus descendientes. Ellos en realidad no viven, parece que tampoco pueden vivir en sus ambientes repugnantes, en pantano o tanatorio:

...yo soy de la generación de los árboles
respirar el aire viciado me deprime
el pájaro que había muerto me aconsejó
recordar el vuelo...

(*Ibid.*)

Para ella es imposible vivir en un pantano entre los insectos y gusanos diminutos. “El pájaro muerto” le ha recordado que la muerte y el declive llegarán pronto y ella con su sabiduría es

⁸¹³ M. Nooshmand, «Revisión del poema “Siento pena por el huerto”», *La Lengua Literaria*, Blog de Reza Nooshmand, 2010 <<http://rezanooshmand.blogfa.com/post/144>> [consulta: 5 noviembre 2017].

consciente de las limitaciones y del paso del tiempo. El aire de este pequeño mundo con las puertas y ventanas cerradas no es respirable, porque ella va acompañada de la naturaleza y la magnificencia del conocimiento y la sabiduría enfrentan la sofocación, que no es tolerable:

Me siento melancólica
me siento melancólica

voy a la terraza y deslizo mis dedos
sobre la piel estirada de la noche
las lámparas de la relación están oscuras
las lámparas de la relación están oscuras
nadie me presentará al sol
nadie me llevará a la ceremonia de los gorrones
recuerda el vuelo
el pájaro es mortal

(«El pájaro es mortal», *CCHE, PC*: 180)

Farrojjad desconfiada de esta sociedad impura, desesperadamente quiere refugiarse en el cielo y en la claridad de las estrellas para hacer cumplir sus deseos, pero la noche la ha rodeado como un capullo invisible – para verlo deberíamos tocarlo y sentirlo – impidiendo su transformación en una mariposa. Ella quiere llegar a la claridad del día pero bien sabe que nadie la ayudará a llegar a la libertad. Así que rinde a su destino inalterable y de nuevo recuerda el consejo de aquel pájaro muerto: que el mundo es perecedero y no puede escapar de esta realidad; entonces sin esperar más de nadie, se apeg a su vida y sus recuerdos del pasado: «¡Temo morir antes de lo que pienso y que mis deberes se queden incumplidos! ¿Qué se puede hacer? ¿Es posible romper el mundo y sacar la felicidad de ella? ¡Esto es lo que hay!»⁸¹⁴.

Para ella no era importante subir o seguir adelante. Solo le importaba introducirse en la tierra con todas las cosas que amaba, y luego disolverse en una totalidad inconvertible. Ella creía que es el único camino para huir de la destrucción, la derrota y la pérdida⁸¹⁵. Farrojjad, consciente

⁸¹⁴ Forugh Farrojjad, «Entre sus cartas», en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp. 124-135.

⁸¹⁵ F. Farrojjad, «De sus cartas a Golestan», en B. Jalali (dir.), *Vivir eterna*, pp.60-66.

o inconscientemente, deseaba la cercanía con la muerte y tal vez sabía si viajaría hasta la tierra o en ella se uniría con la eternidad y el secreto de la unión se le revelaría:

Siento que existe una presión confusa debajo de mi piel... Quiero hacer un agujero en todo e introducirme lo más posible, quiero llegar a la profundidad de la tierra. Mi amor se encuentra allí, en ese lugar donde las semillas se convierten en verde y las raíces se juntan y la creación sigue su camino entre la podredumbre, parece que siempre existió, antes y después de la muerte, parece que mi cuerpo es una forma temporal y fugaz de ella. Quiero llegar al origen. Quiero colgar mi corazón como una fruta madura por todas las ramas de los árboles⁸¹⁶.

“La pequeña hada triste” con su corazón amplio como “el tamaño de todo el mundo” («Muñeca de cuerda», *NN*: 62), finalmente vio cumplido su deseo y penetró bajo la tierra para transmitir su amor y cariño con sus “dos jóvenes manos verdes” por “las ramas de los árboles” («Creamos en el comienzo de la estación fría», *CCHE*: 11).

⁸¹⁶ *Ibid.*

3. ALEJANDRA PIZARNIK

*La Poesía es el lugar donde todo sucede.
A semejanza del amor, del humor, del suicidio,
de todo acto profundamente subversivo, la poesía
se desentiende de lo que no es su libertad o su verdad.
Decir libertad o verdad y referir estas palabras al mundo en que
vivimos o no vivimos es decir una mentira. No lo es cuando
se atribuye a la poesía: lugar donde todo es posible.*

Alejandra Pizarnik⁸¹⁷

«Esta poeta ávida por el naufragio, enamorada de su muerte, amante del dolor y del sufrimiento», como destaca Calahorrano, demuestra en toda su extensión poética una inquietud estremecedora “tanto poética como metafísica” y está conformada y regulada por un conflicto o tensión entre lo Mismo o lo Otro⁸¹⁸. Durante toda su vida, Pizarnik está en búsqueda de un lenguaje exacto para alcanzar su voz propia⁸¹⁹, y finalmente, comprende que solo con el silencio puede expresar su intranquilidad y deseo, por lo tanto, decide perderse en su silencio. En su poética el Yo se construye y se cuestiona, y ella misma confiesa que mientras estructura sus poemas, es ella quien se configura: «Fui libre, fui dueña de hacerme una forma como yo quería [...] y también debo decir que al configurar los poemas, me configuré yo también y cambié. Tenía dentro de mí un ideal de poema y logré realizarlo»⁸²⁰.

Como mencionamos anteriormente, tres diferentes ciclos o etapas literarias abarcan la totalidad de la obra de Alejandra Pizarnik: el primer periodo de aprendizaje que el dolor, la rabia, el descontento con ella misma, el extrañamiento con su ser y su vida enmarcará toda la poesía y la visión que ella muestra. El segundo de excelencia lingüística que logra construir su propio

⁸¹⁷ A. Pizarnik, *Prosa completa*, p. 290.

⁸¹⁸ P. Calahorrano, «Cuerpo y muerte», pp. 92-100.

⁸¹⁹ Pizarnik en una carta a Bajarlía (7 de agosto de 1955), comienza a presentar los primeros enfoques de lo que se convertirá en la pieza central de su búsqueda poética; que es el lenguaje puro y el lugar donde se realiza esta búsqueda, el espacio de su interioridad: «Yo considero que el verdadero lenguaje surge de una misma, del mismo ser, sin rebuscamientos, y no sé si algún día cambiaré de opinión...». *Nueva correspondencia*. I. Bordelois y Piña eds., p. 22.

⁸²⁰ M. Moia, «Algunas claves de Alejandra Pizarnik», <<http://www.cibertaller.com.ar/pizarnik.htm>> [consulta: 25 julio 2018].

lenguaje; y el tercer periodo de fragmentación y destrucción lingüística en el cual su escritura se llena de imágenes depresivas y violentas hasta que se ve capturada en “la jaula” del idioma. Carolina Depetris expresa que la literatura crítica sobre Pizarnik se clasifica en dos grupos: el primero abarca desde la publicación de su obra *Árbol de Diana* en 1962 hasta 1972, el año de su suicidio, cuando se disparan las reseñas bibliográficas. El otro grupo va desde 1972 hasta la actualidad, período que se caracteriza por la problemática de una obra concluida sin estudios mayores ni revisiones y la imbricación de la biografía de Pizarnik en su obra⁸²¹. Esto ha conformado el mito de Pizarnik como “poeta maldita”, un encasillamiento que para algunos críticos es muy negativo, porque permite criticar a la poeta en base de su vida personal y no según sus esfuerzos literarios.

Desde un punto de vista poético, y como afirman Becerra y también Vindel, los temas recurrentes en la obra poética de Alejandra Pizarnik son los siguientes: el amor (en la primera etapa poética), el temor, la tristeza y el dolor, el exilio, el silencio, el existencialismo y la muerte⁸²². Porque ella fue una mujer con una personalidad caótica y oscura, que intentaba poner orden a sus sentimientos en la construcción de unos versos desgarradores y, en muchas ocasiones, lacónicos, pero cargados de una gran intensidad poética, como declara.

Como pone de relieve César Aira, *La última inocencia*, fundamental dentro del conjunto de la obra poética pizarnikiana debido a los temas y emblemas de su estructura – la reflexión metalingüística, la multiplicidad del sujeto y la presencia de la tensión constante entre opuestos absolutos: vida/muerte, silencio/palabra – configura “una estética singular” que no abandonarán sus posteriores obras⁸²³. Este poemario, como plantea Depetris, crea los temas y motivos de Pizarnik y los demás libros de poesía sus variaciones⁸²⁴. En los versos de la poeta el sujeto es predominante, entre sujeto/objeto se interponen juegos y dislocaciones del lenguaje. De tal manera, en su siguiente poemario *Las aventuras perdidas*, la poeta siente un gran fallo en sus versos. En

⁸²¹ C. Depetris, *Aporética*, pp. 17-18.

⁸²² D. Becerra G., *De la voz ajena*, p. 22; Judith Vindel Sáez, *Tristeza y dolor en la poesía de Alejandra Pizarnik*, tesis de grado, Island University, Reykjavík, Island, 2016, p. 10.

⁸²³ Como apunta Aira: «El libro tuvo las críticas más encomiásticas y se habló de una renovación y el comienzo de una nueva etapa. En su mayor parte está compuesto por pequeñas prosas a las que un título sugerente trata de dar un significado unitario. Las cuatro partes en que está dividido responden a las fechas de composición, en el siguiente orden: I, 1966, II, 1963, III, 1962, IV, 1964». C. Aira, *Alejandra Pizarnik*, p. 69.

⁸²⁴ C. Depetris, *Aporética*, pp. 23.

su vista los poemas parecen demasiado largos, y ella quiere adecuarlas al canon, por esta razón, empieza a recortar y sintetizarlos. Depetris también aclara que en estos años «Pizarnik aprendió a sintetizar, a condensar sus poemas a la manera de Haiku con un ligero toque surrealista»⁸²⁵.

Aunque los poemas no son tan breves como lo serán en sus siguientes libros, los elementos de construcción se ejercen en bloque. Es en *Árbol de Diana* donde la poeta empieza a cortar los versos eludiendo lo simbólico. Como destaca Martín, a pesar de los poemas breves y contenidos, este poemario se considera obsesivo, «de pocas pero repetitivas palabras, en el que una y otra vez se nombra al silencio, la sombra, la muerte, el viento, el miedo, la niebla, el espejo, la noche, y se leen constantes alusiones a la mirada, la memoria y el acto de nombrar»⁸²⁶. Tres de los poemas están inspirados por pintores y dedicados a ellos, lo cual acentúa el predominio del tema de la mirada: uno escrito en torno a un dibujo de Wols, otro a una exposición de Goya y uno más a un dibujo de Klee.

Basta leer este poemario y los símbolos empleados en él para descubrir los motivos recurrentes de la poética de Alejandra Pizarnik. Para Juan Gustavo Cobo estos motivos son: «la muerte vinculada con el silencio y la palabra, la infancia como paraíso perdido en su doble sentido de promesa y orfandad, el desdoblamiento de voces líricas y el poeta como exiliado del mundo»⁸²⁷. El dilema ontológico de Pizarnik, como aclara Depetris, «reside en la búsqueda de la alteridad desde la unidad», es decir, la búsqueda de lo Otro desde lo Mismo. El Otro puede ser, por ejemplo, el amor, la poesía, la muerte, la vida, la realidad y la comunidad; pero el Otro que encara Pizarnik, es la muerte y sus formas diversas, como la soledad, la noche, etc.⁸²⁸. Este aspecto se manifiesta en su obra grandiosa *Los trabajos y las noches*, donde el «Yo crítico de la poeta llega a ser personaje». Así, partiendo de Aira, la autora no cae en las convenciones de la anterior lírica enfocada en lo sentimental, y da la vuelta al procedimiento surrealista poniendo «el Yo crítico al mando de la escritura automática, que así se vacía de su contenido programático y se vuelve un método sin ilusiones ideológicas, al servicio de un oficio»⁸²⁹.

⁸²⁵ *Ibid.*

⁸²⁶ S. Martín L., *Poesía y conocimiento*, p. 4.

⁸²⁷ Juan Gustavo Cobo Borda, «Alejandra Pizarnik. La pequeña sonámbula», *Eco* 26, 1 (1972), pp. 40-64.

⁸²⁸ C. Depetris, *Aporética*, pp.44-45.

⁸²⁹ C. Aira, *Alejandra Pizarnik*, pp. 8-16.

En Pizarnik hay un sinceramiento. La poeta no se disfraza, su único objetivo es escribir buenos poemas y llegar a ser una buena poeta:

Cuando leo que dije soledad y silencio me descubro al instante, en un rincón de la habitación miedosa y perdida pero reencontrada de alguna manera. Aunque nada de esto tenga que ver con la validez o deficiencia de lo que escribo, sé, de una manera visionaria que moriré de poesía. Esto no lo comprendo perfectamente, es vago, es lejano, pero lo sé y lo aseguro. Tal vez ya sienta los síntomas iniciales: dolor en donde se respira, sensación de estar perdiendo mucha sangre por alguna herida que no ubico (*D*: 260).

Con *Los trabajos y las noches* Pizarnik construye su lenguaje propio y encuentra su camino. Las palabras claves en este libro, según Patricia Venti, son “la austeridad y el despojamiento”. De aquí, el silencio empieza a cargarse de connotaciones negativas, además el concepto adquiere una visualidad con marcado tinte surrealista⁸³⁰. A diferencia de los textos breves típicos de *Árbol de Diana* y *Los trabajos y las noches*, Patricia Venti afirma que «un fuerte influjo surrealista de Artaud late en estas dos obras con estructura de prosas extensas»⁸³¹.

En este contexto, como pone de relieve Sarah Martín, la poesía de Alejandra Pizarnik sufre de “cuestiones estéticas y fallas lingüísticas” en la creación del mundo poético propio, al tiempo que reproduce un ejemplo típico de una escritura creada y sostenida por “la pérdida, por la carencia, por la falta”, que está corrompida entre “la palabra y el silencio, el amor y la muerte”⁸³². Ella está en búsqueda de la palabra inocente a través de esta escritura rota⁸³³, y finalmente confluye en el abismo del silencio y, entonces, de la muerte:

Para reconocer en la sed mi emblema
para significar el único sueño
para no sustentarme nunca de nuevo en el amor

⁸³⁰ P. Venti, «Alejandra Pizarnik en el contexto argentino»,
<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/pizaconte.html>> [consulta: 1 julio 2018].

⁸³¹ *Ibid.*

⁸³² S. Martín L., «El abismo del silencio», pp. 67-84.

⁸³³ Como dice Cristina Piña: «Aquí se enuncia de manera explícita la elección de la poesía – la palabra inocente – como único sustento del ser. Estamos ante la formulación de un verdadero “programa”: trasladar la propia sustancia ontológica de lo vital al acto mismo de poetizar». C. Piña, *Una biografía*, p. 142.

he sido toda ofrenda
un puro errar
de loba en el bosque
en la noche de los cuerpos

para decir la palabra inocente

(«Los trabajos y las noches», *TN*: I: 144)

Como sabemos, Alejandra Pizarnik se entregó en cuerpo y alma a la poesía, aunque también rozó los campos de la prosa y el ensayo. Como destaca Aira, «su autenticidad se refleja en un incesante dolor que convierte su poesía en una de las máximas de la literatura surrealista hispanoamericana»⁸³⁴. «Sus fluidos de conciencia surreales que desembocan en una literatura maldita, obscena» – no por lo sexual, sino por la carga apasionada de muerte – y trasgresora, como bien indica Calahorrano, se extienden por su perspectiva de vida y la ansiada muerte; una vida que según ella, no tiene sentido sin la muerte⁸³⁵.

La obra de Pizarnik abarca una temática humana. Rivero cree que su obra debe ser vista desde la perspectiva feminista, bajo una crítica “que defienda apasionadamente la integridad humana”⁸³⁶; pero su cosmovisión muestra claramente que a ella no le interesaba rebelarse como una autora feminista – como señalamos en el capítulo uno – en pos de la reivindicación de la mujer en la literatura. Como aclara Calahorrano, asumiendo que el texto feminista establece el impacto erótico del cuerpo de la autora en su texto, la intención de ella no fue necesariamente ésta; aun así «su relación con la palabra es implícitamente sexual y de esta forma su literatura termina definitivamente siendo un ejemplo de subversión»⁸³⁷. Existe un intenso erotismo entre Pizarnik y el verbo, y es de esta forma que la poeta deja su huella sexual en su poesía. Alejandra Pizarnik obtiene este concepto con su continuo vínculo con la muerte, que se desea de manera intensa y explícita a lo largo de su vida: “La muerte es una palabra. La palabra es una cosa, la muerte es una

⁸³⁴ C. Aira, *Alejandra Pizarnik*, p. 70.

⁸³⁵ P. Calahorrano, «Cuerpo y muerte», pp. 92-100.

⁸³⁶ Eliana Rivero, «Hacia una definición de la lírica hispanoamericana», *Revista Review Interamericana*, 12 (1982), p. 26

⁸³⁷ P. Calahorrano, «Cuerpo y muerte», pp. 92-100.

cosa, es un cuerpo poético que alienta en el lugar de mi nacimiento.” («Extracción de la piedra de locura», *EPL*: 62).

Los poemas de Alejandra Pizarnik se resisten a una exégesis directa. No hacen un recorrido lineal, no se mueven palabra por palabra. Más bien se exponen ante el lector como una red complicada de detalles semánticos. De acuerdo con Susana Zepp, «son unos juegos de palabras, alusiones personales escondidas, citas falsas a propósito, neologismos extraños: este es el material que fluye en los poemas de Pizarnik»⁸³⁸.

⁸³⁸ S. Zepp, «El deseo de la palabra», pp. 103-118.

3.1. EL AMOR: DE ILUSIÓN A ABATIMIENTO

Desde una edad muy temprana Alejandra Pizarnik intentó crear una identidad dentro de una sociedad argentina que concebía y limitaba los roles de la mujer a la madre, la hija o la esposa⁸³⁹; pero influenciada por Rimbaud y el romanticismo, en su primer poemario, no hace más que entablar una relación amorosa con un amado lejano y ausente. Como afirma Cristina Piña, ella dedica totalmente su primer poemario a poemas amorosos:

Toda una sección del volumen, *Un signo en tu sombra*, está compuesta por poemas amorosos, signados por la experiencia de la separación y la no correspondencia revelan una conciencia dolorida y trágica de la experiencia amorosa, a la cual se la vive no ya como plenitud de encuentro, sino como angustia y pérdida⁸⁴⁰.

el vino es como un llanto desolado que
humedece mi juventud frente a tus besos que
otra deglute
el vino es el elixir que pulveriza los
pestilentes deseos de
mi cuerpo que
aletea gimiendo frente a tu efigie de
sombra amodorrada

(«Más allá del olvido», *TA*: SS: 31)

⁸³⁹ En 1955, la jovencita Alejandra Pizarnik escribe un extenso fragmento de reivindicación individual. Enfrentada una vez más al rostro femenino y a lo que tiene de camuflaje y de apariencia, tantea los primeros pasos para la construcción de un cuerpo místico despojado de maquillajes, adornos o cualquier otra máscara: «Millares de mujeres con los labios pintados. Cada una tiene un *rouge* rojizo y un espejo. Cada una se ha plantado frente al espejo, se ha pintado cuidadosamente, corrigiendo con los dedos o con un pañuelito los errores cometidos. Algunas usan sombrero. Han cuidado de ponérselo bien, cosa que no esté ridícula. Luego una mujer embarazada que oculta su protuberancia abdominal bajo un amplio tapado. ¡No importa la estética! Procrear. Procrear. Pienso que cada hombre que pasa tiene un falo y en él varios seres en potencia. Pienso que cada mujer que pasa tiene su propio útero apto para portar seres. ¡Y siguen pasando! ¡Y siguen! Rostros. Todos iguales. ¡Hiergo [sic] mi cuerpo! Miro el cielo y me siento trascender. Me siento llamada, supremamente llamada. ¡He de crear! Es lo único importante en el mundo». Núria Calafell Sala, *Sujeto, cuerpo y lenguaje: los Diarios de Alejandra Pizarnik*, Universidad Autónoma de Barcelona, trabajo de investigación dirigido por Beatriz Ferrús Antón, Barcelona, España, 2007, p. 54.

⁸⁴⁰ C. Piña, *Una biografía*, p. 54.

El tema del amor, central en la poesía de Pizarnik en el primer periodo de su vida artística, se imbrica en la corriente romántica a través del surrealismo, y Pizarnik aparece como la enamorada adolescente, donde la pasión de vida se reitera en cada poema, en contrapunto con lo que devendrá después su pasión de muerte.

De acuerdo con María Calle, «la duplicidad inherente que existe en la poesía de Pizarnik, el silencio y la palabra, la luz y la oscuridad nocturna, la otra orilla, la realidad y la ficción del espejo, la multiplicidad de voces y de máscaras e, incluso, el propio Yo poético» se diluyen en una confrontación continua que lleva a la destrucción incontrolable de todo aquello que se ansía⁸⁴¹. Una de estas batallas es la que se libra entre “el cielo y la tierra”:

...cielo trozo de cosmos cielo murciélago infinito
inmutable como los ojos de mi amor

pensemos en los dos

los dos tú + cielo = mis galopantes sensaciones
biformes bicoloreadas bitremendas bilejanas
lejanas lejanas

(«Cielo», *TA*: 29)

El cielo siente pena por ella, y a veces lo muestra escoltando el sentimiento sombrío de la orfandad celestial y fusionándose con la tierra sombría.: “el cielo gime montones desteñidos / sombras mojadas recogen sus trozos” («Días contra el ensueño», *TA*: 3). En este poema, Pizarnik esta vez se manifiesta unido al amor persistente, al amor imperecedero que profesa la poeta cuyo reflejo son las nubes. De acuerdo con Calle, «ambos, al mismo tiempo, ya crean una duplicidad de sentimientos que se convertirá en un precursor de la posterior descomposición del alma, respaldada por una simbología morfológica y tipográfica que acentúa este sentido de duplicidad»⁸⁴².

⁸⁴¹ María Isabel Calle Romero, «La búsqueda de lo celeste en la poesía de Alejandra Pizarnik: Astros y aire», *Gramma*, vol. 21, 47 (2010), <<https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/45/94>> [consulta: 2 octubre 2018].

⁸⁴² M. Calle R., «La búsqueda de lo celeste», <<https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/45/94>> [consulta: 2 octubre 2018].

Basta leer así un poema como «Vagar en lo opaco» para entender que Pizarnik como cualquier otra jovencita de diecinueve años está involucrada en los poemas de su biblioteca, y aún más, la influencia de Breton es muy notable en su estilo poético. Cristina Piña desarrolla este poderoso influjo en su comentario a *La tierra más ajena*:

«Vagar en lo opaco» resulta evidente la lectura del Breton de «Ma femme à la chevelure de feu de bois (Mi mujer de cabellera de llamas de leña)», pues en él – desgraciadamente sin el dinamismo, la atmósfera celebratoria y la levedad poética del autor francés – Alejandra repite casi exactamente el esquema y la intención compositiva de éste. En otro sentido, a partir del poema que le dedica a James Joyce, se percibe su conocimiento del Ulises, como la adopción del espíritu propio de la vanguardia histórica europea y latinoamericana – Huidobro, por ejemplo, o Vallejo – en la incorporación de elementos de la cotidianidad más inmediata y “antipoética” y en la construcción de una atmósfera típicamente ciudadana, también tributaria de la estética de la vanguardia⁸⁴³.

mis pupilas negras sin ineluctables chispitas
mis pupilas grandes polen lleno de abejas
mis pupilas redondas disco rayado
mis pupilas graves sin quiebro absoluto...

(«Vagar en lo opaco», TA: 10)

Como destaca Cristina Piña, «los poemas de este libro se presentan permanentemente salpicados de esos elementos antipoéticos que refieren a la realidad más inmediata, a la cotidianidad más cercana, a la corporeidad más impúdica y sucia». Pero al contrario que Piña, Cesar Aira considera este poemario un buen libro, y cree que solo carece de un orden posterior: «En realidad *La tierra más ajena* es un poemario sorprendente bueno, y no solo para una joven de 19 años [...] Este libro tiene de precioso su carácter de anterior. Su único defecto es no adaptarse al futuro canon»⁸⁴⁴.

La tierra más ajena, supone el primer intento de la poeta para regular la tensión existente entre lo Mismo y lo Otro. Como plantea Depetris, «la lectura de los poemas de este libro es como

⁸⁴³ C. Piña, *Una biografía*, p. 54.

⁸⁴⁴ C. Aira, *Alejandra Pizarnik*, pp. 35 y 38.

una disposición dialógica que tiene lugar en dos planos o dimensiones, uno extrínseco a la poeta y otro inmanente, y que está sustentada en cuatro modos de discurso: la invocación, el sermón, el homenaje y el reproche»⁸⁴⁵.

Mi ser henchido de barcos blancos.
Mi ser reventado sentires.
Toda yo bajo las reminiscencias de
tus ojos.
Quiero destruir la picazón de tus
pestañas.
Quiero rehuir la inquietud de tus
labios.
¿Por qué tu visión fantasmagórica
redondea las cálices de
estas horas?

(«Lejanía», TA: 34)

El sentimiento de extranjería y exilio se destacan más en este libro, pero es en su segundo poemario donde ella demuestra un mayor control del lenguaje; las imágenes surrealistas y los textos breves que forman parte de su estilo poético, se manifiestan más con respecto a su primer libro. Es en *La última inocencia* donde los temas claves aparecen y marcan el resto de su obra: la muerte, la noche, la caída, el lenguaje, el exilio y la duplicación del Yo. Delfina Muschietti indica en este sentido que, a partir de este libro, «la escritura de Alejandra Pizarnik prefiere trabajar el poema como objeto de precisión»⁸⁴⁶.

La última inocencia, como destaca Frenso, «inaugura la prefiguración del Yo poético representado de una forma concreta que dará pie a lo que la crítica ha denominado de manera consensuada como el personaje alejandrino»⁸⁴⁷. Pizarnik intentó liberarse de la lógica y de la

⁸⁴⁵ C. Depetris, *Aporética*, p. 2.

⁸⁴⁶ Delfina Muschietti, «Ana Cristina César / Alejandra Pizarnik: dos formas de utopía», *Travessía*, 24 (1992), pp. 105-112.

⁸⁴⁷ Adrián Frenso Ferrer, *El Infierno musical de Alejandra Pizarnik a la luz de la tradición mística*, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, España, curso 2015-2016, p. 16.

convención para poder sumergirse en la acción poética creativa⁸⁴⁸:

esta lúgubre manía de vivir
esta recóndita humorada de vivir
te arrastra alejandra no lo niegues...

(«La enamorada⁸⁴⁹», *UI*: 40)

Y el amor como salvación de la muerte, como indica Becerra, comenzará a aparecer aquí para hablar con esa “alejandra” que ya empieza a llamarse desde «la disolución de un Yo poético que se nombra y des nombra, que se desplaza y se metamorfosea en múltiples Yo»⁸⁵⁰:

hoy te miraste en el espejo
y te fue triste estabas sola
la luz rugía el aire cantaba
pero tu amado no volvió...

(*Ibid.*)

Claro está que a lo largo de los versos Pizarnik demuestra una profunda tristeza y melancolía debido a la partida de alguien importante en su vida. Como acota María de las Mercedes, en la primera estrofa «hay una antítesis irónica donde ella demuestra a través de una contraposición irónica que se siente “atrapada” en su vida, que está triste y que no encuentra soluciones»⁸⁵¹. Como se mencionó, la obra y la vida de la poeta se relacionaban directamente y aquí hay que destacar que Pizarnik está hablando de ella misma, ya que se menciona a sí misma. Ella expresa una constante autoevaluación de su identidad, de la complejidad de su ser interior en

⁸⁴⁸ Este personaje se configura a través de las voces contradictorias entre sí. Podría definirse como un personaje adolescente, insomne, irónico, de sexualidad liberada. Personaje transgresor de todo aquello considerado ortodoxo por parte de las convenciones sociales.

⁸⁴⁹ La enamorada fue dedicado a Oscar Ostrón, psicoanalista de Alejandra Pizarnik, de quien estaba secretamente enamorada.

⁸⁵⁰ D. Becerra G., *De la voz ajena*, p. 81.

⁸⁵¹ María de las Mercedes Dequelli, «Análisis “La enamorada” y “La última inocencia” de Alejandra Pizarnik», *monografias.com*, (s.f), <<https://www.monografias.com/trabajos39/analisis-pizarnik/analisis-pizarnik2.shtml>> [consulta: 3 octubre 2018].

ella. El espejo, según Fuentes, es el símbolo de cómo la autora se vuelve imagen, y se reconoce a sí misma en el espejo de las palabras⁸⁵². La poeta es la observadora de su propia historia, ella es la protagonista de sus poemas:

recuerdas el último abrazo
oh nada de angustias
ríe en el pañuelo llora a carcajadas
pero cierra las puertas de tu rostro
para que no digan luego
que aquella mujer fuiste tú

te remuerden los días
te culpan las noches
te duele la vida tanto tanto
desesperada, ¿adónde vas?
desesperada ¡nada más!

(Ibid.)

Ella quiere hacer regresar al amado, y enumera las posibles acciones que realizará ante lo sucedido, y se dice a sí misma que se debe mostrar fuerte, que no puede flaquear ante los demás y asume su amor por él. La poeta, como destaca Dequelli, «usa el recurso de la anáfora y la repetición para demostrar su parálisis ante esta situación de soledad, tristeza y angustia»⁸⁵³. Está desesperada y no sabe a dónde ir, la vida y la situación la agobian, siendo este uno de los indicios de su suicidio.

Como observamos, Pizarnik en este poema nos revela sus sentimientos ante la partida de su amor; las distintas etapas por las que pasa, cuando se ve atrapada en su angustia, la aceptación de la realidad, el mostrar a los demás que este suceso no la afecta, su estado de parálisis y su necesidad de terminar con el sufrimiento. Aun así, el tema del amor todavía ocupa un gran lugar

⁸⁵² J. Fuentes G., «Emblemas poéticos», <<https://www.um.es/tonosdigital/znum12/secciones/Estudios%20K-Alejandra%20Pizarnik.htm>> [consulta: 20 noviembre 2018].

⁸⁵³ M. de las Mercedes D., «Análisis “La enamorada” y “La última inocencia”», <<https://www.monografias.com/trabajos39/analisis-pizarnik/analisis-pizarnik2.shtml>> [consulta: 3 octubre 2018].

en este libro, aunque en el siguiente poemario, *Las aventuras perdidas*, ya el tono de la evocación amorosa es más meditativo, y el amor es desesperanzado con un amado ausente o un amado perdido. Podemos observar este punto en el poema «El ausente». Como afirma Javier Manzano, «El ausente» es “la conclusión de un desengaño amoroso” de los muchos que sufrió la poeta:

...Sin ti
el sol cae como un muerto abandonado.
Sin ti
me torno en mis brazos
y me llevo la vida
a mendigar fervor.

(«El ausente », *AP*: 77)

Pizarnik va “al encuentro del sol”, renuncia a la muerte simbólica para aceptar la vida, y el curso del tiempo, y la muerte física que hay al final. Gracias a la aceptación del ciclo de la vida el conflicto desaparece en el poema. Todo es un intento de salir de la orilla⁸⁵⁴ de la muerte:

Aún cuando el amado
brille en mi sangre
como una estrella colérica,
me levanto de mi cadáver
y cuidando de no hollar mi sonrisa muerta
voy al encuentro del sol.

Desde esta orilla de nostalgia
todo es ángel.
La música es amiga del viento
amigo de las flores
amigas de la lluvia
amiga de la muerte.

⁸⁵⁴ La orilla es una de las imágenes pizarnikianas más interesantes y obsesivas.

(«Desde esta orilla», *AP*: 78)

“Todo es ángel”, todo es muerte. Entonces, todo se resume en un intento de salir de la orilla de la muerte y de la noche para intentar volver a la etapa anterior a su caída⁸⁵⁵. Este poema, como señala Calle, «ejemplifica la duplicidad entre el universo solar y la orilla de la muerte donde la nostalgia y la melancolía azotan al Yo»⁸⁵⁶. El Yo quiere apartarse de un estado de la vida no grato – la muerte y la nostalgia, acompañadas por los signos de la destrucción, la música, el viento, la lluvia y la muerte – cruzando un río que le ha de llevar al otro estado, el estado de valores positivos e imágenes reiteradamente oximorónica, donde están el amado y el sol:

en la otra orilla de la noche
el amor es posible
- llévame –
llévame entre las dulces sustancias
que mueren cada día en tu memoria.

(«El olvido», *TN*: I: 139)

Como sostiene Cristina Piña, en este poema Pizarnik se levanta de la muerte, y se dirige hacia “la otra orilla”, que es también la muerte: «“Desde esta orilla”, donde los costados antagónicos [...] parecen intercambiar sus valencias al punto de que no sabemos si el amor es muerte y su negación la posibilidad de salvarse o si sol y noche, como instancias opuestas, intercambian sus categorías»⁸⁵⁷. Ella pone el acento sobre la petición. La poeta anhela esa orilla de la noche donde puede cumplirse el amor. La dialéctica entre el aquí y el allá refuerza simbólicamente la conciencia de la separación y de sus consecuencias en el orden del ser.

⁸⁵⁵ Cancellieri indica: «La muerte, en todo el corpus poético, es representada por lo menos en dos formas que se mantienen hasta el final: por un lado es una presencia, concreta y presente para el sujeto lírico, y por otro siempre se encuentra en otro lado, en la mencionada otra orilla, como algo deseado e inalcanzable». Natalia Cancellieri, «Fragmentación y descorporización del yo en la poesía de Alejandra Pizarnik», *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, 1 (2011), pp. 211-229.

⁸⁵⁶ María Isabel Calle, *Alejandra Pizarnik: vida, obra y principales motivos poéticos*, Tarragona: Publicaciones URV, 2011, p. 78.

⁸⁵⁷ C. Piña, *Una biografía*, p. 82.

Siempre es la “otra”, el indefinido de lejanía respecto al sujeto, la que aguarda con una vida mejor, la que todavía conserva el amor, pero a la que no se puede llegar. El sujeto poético la interpela constantemente para que la deje ir a su lado y poder disfrutar del paraíso amoroso:

No importa si cuando llame el amor
yo estoy muerta
Vendré.
Siempre vendré
si alguna vez
llama el amor.⁸⁵⁸

En todo el corpus pizarnikiano se hacen presentes referencias explícitas a partes del cuerpo sin vida, que nos confirman una vez más la condición de difunto, de cadáver, del sujeto lírico, como observamos en «Desde esta orilla» y el poema anterior⁸⁵⁹. Aun así, Pizarnik cree que su salvación está en la mano del amor – frente a sus temores, frente a la locura, frente a la muerte – y en varias ocasiones en su poesía pide al amado que la lleve a la otra orilla donde el sol brilla: «Digo lo de hace años. El amor pudo haberme salvado. Y no me amó nadie y está bien, digo que está terminado y punto final» (*D*: 426). Ella es la poeta del cuerpo y las descripciones del cuerpo femenino – de su propio Yo corpóreo – son relativamente escasas en su poesía:

Hemos dicho palabras,
palabras para despertar muertos,
palabras para hacer un fuego,
palabras donde poder sentarnos
y sonreír...

(«Cenizas», *AP*: 63)

⁸⁵⁸ Este poema, apareció publicado por primera y única vez en la revista bonaerense *Poesía=Poesía* en el año de 1959. En esa misma publicación, aparecieron dos poemas más que luego fueron incluidos en el libro *Árbol de Diana*, específicamente en el apartado 1959. No sabremos nunca por qué razón Pizarnik dejó a un lado este pequeño texto. (s.n), *Blogspot*, 2008, <<http://alejandrapizarnik.blogspot.com/2008/08/>> [consulta: 5 octubre 2018].

⁸⁵⁹ «La que murió de su vestido azul está cantando. Canta imbuida de muerte al sol de su ebriedad. Adentro de su canción hay un vestido azul, hay un caballo blanco, hay un corazón verde tatuado con los ecos de los latidos de su corazón muerto...». («Cantora nocturna», *EPL*: I: 176)

Pizarnik comienza su poema con “hemos”, como presente perfecto, de acción terminada y plural. Entonces, en el “hemos” está incluido el amado: es ella y él. Así que el Yo poético en este poema no habla desde la muerte y Pizarnik se incluye en el mundo y crea un lenguaje del amor con el amado; además, el amado como los otros poemas no está ausente. Como aclara Susana Haydu: «ella y el amado han encontrado y pronunciado palabras solemnes, fuertes y mágicas, palabras dignas de la comunión con – y de la comunicación de – las imágenes elementales que convocan»⁸⁶⁰.

Haydu plantea que el verso “palabras para hacer un fuego” de Pizarnik, tal vez, se refiere al acto sexual⁸⁶¹. Jean Chevalier en su *Diccionario de los símbolos* explica que «el significado sexual del fuego está universalmente ligado a la primera técnica de obtención del fuego por frotamiento, en va y viene, imagen del acto sexual»⁸⁶². El fuego obtenido por frotamiento es considerado como el resultado de una unión sexual. Por lo tanto, se puede sustituir “hacer un fuego”, por “hacer el amor”, ya que el simbolismo de “fuego”, para muchos autores, es el del acto sexual en sí.

La poeta ha dicho palabras “para despertar muertos”. ¿Qué nos quiere transmitir Pizarnik con este verso? Según el concepto religioso, en los libros sagrados se ha dicho que el día de la resurrección, los muertos se levantarán de sus cadáveres, además, como sostiene Haydu, despertar muertos es también la reconstitución de la historia, es la memoria. Tanto la memoria como la historia, así como la poesía, son discursos restaurados por la palabra⁸⁶³. Entonces, lo que quiere Pizarnik es la resurrección por la palabra:

Hemos creado el sermón
del pájaro y del mar,
el sermón del agua,

⁸⁶⁰ Susana H. Haydu, «Alejandra Pizarnik: evolución de un lenguaje poético», *Educational Portal of the Americas*, 52 (1996) <http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_52/cap3/aventuras.aspx?culture=en&navid=221> [consulta: 15 octubre 2018].

⁸⁶¹ *Ibid.*

⁸⁶² Jean Chevalier, *Dictionary of symbolism (Diccionario de los símbolos)*, Barcelona: Herder, 1986, p. 513.

⁸⁶³ S. Haydu, «Alejandra Pizarnik: evolución de un lenguaje poético», <http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_52/cap3/aventuras.aspx?culture=en&navid=221> [consulta: 15 octubre 2018].

el sermón del amor.
Hemos inventado nuevos nombres
para el vino y para la risa,
para las miradas y sus terribles caminos.

(*Ibid.*)

Este poema trata del amor y del lenguaje. El lenguaje de la pareja crea, adora y nombra; posee la convicción y el poder de la plegaria. Ellos han podido crear su propio mundo, creándose a sí mismos. Como pone de relieve Suzanne Chávez:

La cualidad panteísta, cuasi-mística o religiosa del lenguaje se comunica en imágenes serenas o vibrantes de la naturaleza – *pájaro, mar, agua, amor, el suspiro de la estrella, olas, alas, risa* –, en el empleo encantatorio de la anáfora – hemos dicho, hemos creado, hemos inventado – y en imágenes tales como sermón, arrodillado, adorado y vino⁸⁶⁴.

En «Cenizas», el mundo es el símbolo del poema. Si Dios creó el mundo con los cuatro elementos vitales de agua, fuego, aire y tierra, Pizarnik como poeta, también es la creadora del lenguaje, ofreciendo nuevos nombres a las palabras y así creando el poema⁸⁶⁵. El lenguaje de este poema está elevado a sistema religioso, más cuando la poeta nombra la palabra “sermón” varias veces:

Yo ahora estoy sola
– como la avara delirante
sobre su montaña de oro –
arrojando palabras hacia el cielo,

⁸⁶⁴ Suzanne Chávez Silverman, «Signos de lo femenino en la poesía de Alejandra Pizarnik», en Inés Azar ed., *El puente de las palabras. Homenaje a David Lagmanovich*, 50, 2018

⟨http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_50/az_chav.aspx?culture=en&navid=221⟩
[consulta: 15 octubre 2018].

⁸⁶⁵ Como también indica Haydu: «Pizarnik elige otra vez signos elementales para configurar el universo: pájaro y mar, aire y agua. Tenemos así los tres elementos de aire, fuego y agua. El cuarto elemento, la tierra, está sólo dado en el título y en forma implícita. “Cenizas”, ya está contenido en el fuego, tomado con su valor negativo, y también en los muertos». S. Haydu, «Alejandra Pizarnik: evolución de un lenguaje poético», ⟨http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_52/cap3/aventuras.aspx?culture=en&navid=221⟩ [consulta: 15 octubre 2018].

pero yo estoy sola
y no puedo decirle a mi amado
aquellas palabras por las que vivo.

(*Ibid.*)

El poema comenzado con “hemos” y con palabras esperanzadoras y alegres, se culmina con la soledad de la poeta: “¿Y quién no tiene un amor? / ¿Y quién no goza entre amapolas?” («Exilio», *AP*: 60). Ella se ha separado del amado – no está claro si ha sido abandonada por su amante, pero la hablante se siente sola –, y todo lo que habían creado juntos se estropeó y se convirtió en cenizas. Por la hechicería del abandono o la soledad radical, el lenguaje se ha transformado – pasando por la montaña de las monedas de oro⁸⁶⁶ – a meros objetos, “palabras que el emisor arroja hacia el cielo” en un gesto desesperado e inútil.

Pizarnik con *Las aventuras perdidas* cierra el capítulo de los amores fracasados y engañosos, y la influencia marcada del romanticismo alemán⁸⁶⁷; y con *Árbol de Diana* muestra el perfeccionamiento y la elección cohesionadora del poema breve y la escisión definitiva del sujeto, y abre la puerta de su corazón a un amor maduro y meditado; pero al mismo tiempo, muestra todavía su miedo e inseguridad. Ella no puede confiar en el amor, porque el amor también está relacionado con la muerte:

Dice que no sabe del miedo de la muerte del amor
dice que tiene miedo de la muerte del amor
dice que el amor es muerte es miedo
dice que la muerte es miedo es amor
dice que no sabe

⁸⁶⁶ Sobre los versos segundo y tercero de la última estrofa, Chávez señala: «re-escriben la fábula del rey Midas, transformando al personaje principal en ser femenino (“avara”): la hablante se representa como avara loca que mira, obsesiva y encorvada, su montaña de oro».

S. Chávez S., «Signos de lo femenino», http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_50/az_chav.aspx?culture=en&navid=221 [consulta: 15 octubre 2018].

⁸⁶⁷ Como afirma Sarah Martín: «“La enamorada del viento” es obra del propio Trakl, como se percibe desde la cita, así como de algunas máscaras o simples variantes creadas por la autora, “la hija del viento”, por ejemplo, para comenzar a abrir la puerta a una otredad que conllevará, al mismo tiempo, una apabullante creación de autorrepresentaciones». S. Martín L., *Poesía y conocimiento*, p. 281.

(«20», AD: 9)

Para ser poeta, hay que convertirse en vidente, pero éste es un trabajo complicado, y puede transformar y transmutar el placer en sufrimiento; tal como lo indica Rimbaud:

El Poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; él busca por sí mismo, agota, en él todos, los venenos para conservar sólo las quintaesencias. Inefable tortura en la que hay necesidad de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana, en la que él llega a ser entre todos el gran enfermo, el gran criminal el gran maldito ¡y el supremo sabio! Porque él llega a lo desconocido⁸⁶⁸.

he nacido tanto
y doblemente sufrido
en la memoria de aquí y de allá

(«21», AD: 9)

Pizarnik no siente satisfacción por el pasado y está insegura del futuro por la soledad. Esto se percibe cómo expresa la soledad en su poesía con un valor negativo por la pérdida de su amado: “Yo no sé de pájaros / no conozco la historia del fuego. / pero creo que mi soledad debería tener alas” («La carencia», AP: 71). La reflexión y la meditación son su recurso más frecuente para manejar los conflictos internos, que tratan de salir a través de sus palabras. Pizarnik es consciente de su propio desasosiego y el desamor la atormenta. Experimenta una fuerte frustración al sentirse menospreciada. Ella quiere ser amada pero por otro lado no es capaz de enamorarse. En su *Diario* en 1958 escribe: «No creo exagerar si relaciono todo esto con mi casi imposibilidad de amar. Es más aún: hay miedo de entregarme a otra conciencia, no porque ello signifique enajenarme sino porque exige responsabilidad» (D: 175).

Es una cobarde que se atemoriza ante la valentía del ser amado. La poeta manifiesta su baja autoestima en sus poemas. Reconoce su soledad en medio de un mundo exterior cruel, que la somete al abandono, a la incompreensión; entonces, reconstruye el binomio imposible de la mujer

⁸⁶⁸ Diana Mallol, «Distanciamiento y extrañeza en la obra de Alejandra Pizarnik», *Orbis Tertius*, 1 (2-3), 1996, pp. 1-16.

atrapada por las condiciones de las relaciones amorosas. Invasada por la soledad, se refugia en la noche; la noche que es el espacio de la unión de los cuerpos, y donde el cuerpo amado es el lugar de las revelaciones: “En la noche a tu lado / las palabras son claves, son llaves... / Que tu cuerpo sea siempre / un amado espacio de revelaciones” (Revelaciones», *TN*: I: 129)⁸⁶⁹. Ese lugar de la revelación, el cuerpo del otro, del amado, señala indudablemente al espacio de lo real, y entonces, al conocimiento. En efecto, como indica Martín, «el sujeto pide la permanencia del cuerpo, del amor y de la posibilidad del conocimiento de saberes hasta entonces ocultos»⁸⁷⁰. De acuerdo con Carolina Depetris, en este libro el amor ya no es algo incansable y el amado y el Yo poético se enlazan⁸⁷¹:

En los libros anteriores, el amado aparece como un intercesor, un ángel que promueve la conexión de la poeta con el amor. [...] Pero en *Los trabajos y las noches*, el amor deja de ser un anhelo para ser cumplido, y el amado ya no está allá lejos en relación al yo poético, sino que se acerca hasta ser casi yo. Este libro tiene un tono ceremonioso, casi litúrgico en el que la poeta se rinde totalmente al amado⁸⁷².

una flor
no lejos de la noche
mi cuerpo mudo

⁸⁶⁹ Sobre este poema, Florinda Goldberg señala que: «Desde *Los trabajos y las noches* el amor y el erotismo se convierten en la fuerza capaz de instaurar el espacio privilegiado de las distancias abolidas y las “uniones posibles” [...] La utilización de “llave/clave” completa la configuración del tú amoroso como un dador de sentido, como quien “devela/ilumina” misterios y abre puertas». Sin embargo, Susana Chávez cree que antes de la demanda que pide guarecer el espacio del cuerpo y de la revelación, y, sobre todo, después de la abertura significativa de lo simbólico a través de la presencia de la noche y la cercanía del amado, se instaura la supremacía de un deseo de muerte. Este deseo de muerte puede resultar casi inexplicable; tal vez por eso, la crítica parece colocarlo en el terreno de la irracionalidad o en el tema pizarnikiano recurrente antes que trabajarlo en un poema concreto. Florinda Goldberg, *Alejandra Pizarnik: Este espacio que somos*, Gaithersburg, Maryland: Hispamérica, 1994, pp. 86-88; S. Chávez S., «Signos de lo femenino», http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_50/az_chav.aspx?culture=en&navid=221 [consulta: 15 octubre 2018].

⁸⁷⁰ S. Martín L., *Poesía y conocimiento*, p. 372.

⁸⁷¹ Michel de Certeau expone que en el siglo XIII: «el lenguaje del ambiguo paso de la presencia a la ausencia se atestigua una lenta transformación de la escena religiosa en escena amorosa, de la fe a la erótica [...] Desde el siglo XIII, la lenta desmitificación religiosa parece ir acompañada de una progresiva mitificación amorosa. Se produce un cambio: ya no es Dios, sino el otro [...] A la palabra divina la sustituye el cuerpo amado». A. Frenso F., *Infierno musical*, p. 60.

⁸⁷² C. Depetris, *Aporética*, p. 33.

se abre
a la delicada urgencia del rocío

(«Amantes», *TN*: I: 132)

Pizarnik demuestra la entrega sexual de la manera más sublime. Poema y cuerpo, poesía y amor se entrelazan, de tal forma que la cercanía del amado a la poeta también parece crear la ilusión o alimentar la esperanza de la comprensión, de la comunicación silenciosa o de la posibilidad de revelación. Pizarnik en su artículo «Silencios en movimiento» sobre el poemario de H. A. Murena *El demonio de la armonía* habla sobre el cuerpo amado como intercesor de un renacer inesperado: «Una melodía, una criatura que se ha vuelto presencia amada, un gesto de ternura o de piedad, un paisaje privilegiado [...] Así mismo, un cuerpo amado será capaz de cambiar el mundo...»⁸⁷³.

Las palabras no son meros objetos vacíos; en el amor, destierran la mudez, llenan de promesas el silencio. Aquí la vía será hablar de poesía y amor como salvación, las palabras adquieren gran potencialidad significativa y el lugar desde el cual habla el sujeto poético es cercano a la pérdida: “Cuando me miras / mis ojos son llaves, / el muro tiene secretos, / mi temor palabras, poemas” (Quien alumbra», *TN*: I: 133). El amor que ya no sustenta, ahora es el lugar de la ausencia y ¿cómo hacerlo presente? Nombrando la ausencia:

No el poema de tu ausencia
sólo un dibujo, una grieta en un muro,
algo en el viento, un sabor amargo.

(«Nombrarte», *TN*: I: 142)

El amado la ha abandonado y le ha dejado un amor amargo, un amor que sea inspiración para su creación poética. Sin embargo, Pizarnik no se queja de la separación y no vemos ningún tipo de obsesión. Ella lucha, con el intento de dar sentido a la ausencia del ser amado. La

⁸⁷³ Este escrito pertenece al nº 294 (año 1965) de la revista *Sur*. <<http://www.espaciomurena.com/4425/>>

elocuencia de la poeta enamorada no más depende de la presencia física del amante. De hecho, es precisamente la ausencia y distancia del amante lo que libera a ella y le da valentía:

si yo me atrevo
a mirar y a decir
es por su sombra
unida tan suave
a mi nombre
allá lejos
en la lluvia
en mi memoria...

(«Sentido de su ausencia», *TN*: I: 145)

Dolor de ausencia. En su *Diario*, en noviembre de 1960 escribe:

Vértigo final. Canto y encanto. Hasta que caiga; caerá esta lava y súbitamente del volcán taurino restará una hora muerta, execrada, en la cima del abandono. Si el amor es este espejismo, esta seguridad de no amar a quien creo amar, por qué este ir y venir de mi sangre caliente. Porque qué puede una sola muchacha en un mundo grande (*D*: 254-255).

Tal y como se mostró, toda la primera parte de *Los trabajos y las noches* es en verdad un largo canto al amado. Como también sostiene Martín, desde aquí, «comienza a aludirse al tema del amor y, más concretamente a un cuerpo, un rostro, unos ojos y a la escucha, a la súplica de una voz necesaria»⁸⁷⁴. La belleza de las imágenes creadas en este poemario junto con el *Árbol de Diana*, con los juegos de luz y oscuridad y sombras, concentra la capacidad de recrear una intensidad total⁸⁷⁵. Esto parece confirmar lo que Lasarte ha dicho sobre la obra de Pizarnik: «Un corpus poético dedicado, con una belleza implacable y fascinante, a la tarea circular y narcisista

⁸⁷⁴ S. Martín L., *Poesía y conocimiento*, p. 383.

⁸⁷⁵ A raíz de esto, Octavio Paz en el prólogo de *Árbol de Diana* define el libro como «Cristalización verbal por amalgama de insomnio pasional y lucidez meridiana en una disolución de realidad sometida a las más altas temperaturas».

de reflejar solo algunos hechos de una sola persona»⁸⁷⁶.

Emboscado en mi escritura
cantas en mi poema.
Rehén de tu dulce voz
Petrificada en mi memoria.
Pájaro asido a su fuga.
Aire tatuado por un ausente.
Reloj que late conmigo
para que nunca despierte

(«Tu voz», *TN*: I: 138)

El recuerdo del amado aún está en su interior y la poeta siente su voz y el calor que le daba como parte de la inspiración de su poesía: “Cuando vea los ojos / que tengo en los míos tatuados” («19», *AD*: 8). Aunque el amado la ha abandonado, pero en ningún poema amoroso de Pizarnik, a diferencia de la poesía de autores masculinos, observamos una mirada negativa hacia el hombre. Esta visión femenina del amor es mucho más agradable para el lector porque inspira a la mujer, porque la hace fuerte y porque acepta esa soledad y, al mismo tiempo, tiene en un recuerdo positivo la figura de la pareja con la que ya no está. El amor como intercesor de un renacer de la palabra y el temor no aprisiona al deseo, produce palabras, poemas, y los ojos del amado son las llaves:

Cuando me miras
mis ojos son llaves,
el muro tiene secretos,
mi temor palabras, poemas.
Sólo tú haces de mi memoria
una viajera fascinada,
un fuego incesante.

(«Quien alumbra», *TN*: I: 133)

⁸⁷⁶ Francisco Lasarte, «Alejandra Pizarnik and Poetic Exile», *BHS*, 67 (1990), pp. 71-76.

Pizarnik rechaza los temas clásicos de la poesía de las mujeres, tales como la dulzura, la fidelidad, la ternura, la abnegación y la castidad; en cambio, ofrece una imagen de la feminidad violenta, no convencional, en definitiva, el retrato de una mujer atravesada por una sociedad que la recluye. Como dice Daniel Morales, «el amor en las letras de Alejandra Pizarnik es ostentoso, caótico, exagerado y peligroso»⁸⁷⁷. De acuerdo con Calahorrano: «ella sería la reivindicadora dentro del grupo de reivindicadoras de la década del sesenta y de inicios de los setenta»:

Pizarnik va más allá de la rebelión. Su rebelión sexual es distinta. Su cuerpo no aparece en el texto de forma tradicional, sino que apela a recursos poéticos que hacen de la palabra y de ella misma un símbolo sexual; su cuerpo son sus letras mismas y la muerte es su placer. Su sexo roza lo paralítico porque la muerte siempre está implícita⁸⁷⁸.

una mirada desde la alcantarilla
puede ser una visión del mundo
la rebelión consiste en mirar una rosa
hasta pulverizarse los ojos.

(«23», AD: 10)

Pizarnik para rebelar, no necesita gritar; su silencio lo dice todo. Sus poemas buscan crear formas silenciosas, gritan lo siguiente: ¡no quiero decir nada! Y eso no está mal si estás enamorado: “Tú haces el silencio de las lilas que aletean / en mi tragedia del viento en el corazón” («Reconocimiento», *TN*: I: 134). El amado es la clave para alejar la desgracia. Lilas, flores favoritas de la poeta que simbolizan la muerte, y el viento, que es emblema de destrucción en su poética, con la presencia del amado se aplacan⁸⁷⁹. Aún más, “los naufragios y muertes” también se convierten en “pretextos de ceremonias adorables” (*Ibid.*). Por lo tanto, solamente el amor puede salvarla de su caída, y ella está dispuesta a mendigarlo: “Y aún me atrevo a amar / el sonido de la

⁸⁷⁷ Daniel Morales Olea, (s.f), «10 poemas para un amor desesperado», *Cultura Colectiva*, <<https://culturacolectiva.com/letras/10-poemas-para-un-amor-desesperado>> [consulta: 23 diciembre 2018].

⁸⁷⁸ P. Calahorrano, «Cuerpo y muerte», pp. 92-100.

⁸⁷⁹ Carolina Depetris en su libro destaca que: «la presencia del amado no diluye la soledad de la poeta sino que la asiste “ahora la soledad no está sola” («Encuentro», *TN*: I: 136); su voz no anula el silencio sino que lo realiza “tú eliges el lugar de la herida...” («Poema», *TN*: I: 128); su llegada es celebración de una epifanía». C. Depetris, *Aporética*, p. 32.

luz en una hora muerta” («Mendiga voz», *TN*: III: 174). Ella suplicante con cara de mendiga hasta ofrece su rostro y corazón al amado:

Recibe este rostro mío, mudo, mendigo.

Recibe este amor que te pido.

Recibe lo que hay en mí que eres tú.

(«En tu aniversario», *TN*: I: 130)

Ella está ofreciendo al amado lo que ya le pertenece. Pero, ¿por qué Pizarnik ofrece algo al amado que ya le correspondía? Como dice Adrián Viéitez, la primera impresión, de una “mutualidad simétrica, cede bajo el peso de la necesidad de la hablante”: es ella la que pide, ella la que puede ofrecer sólo su cara de mendiga muda, sólo algo, alguna esencia, que ya le pertenece al amante⁸⁸⁰. Y como aclara más adelante Susana Chávez, «es aparente que la hablante depende del amante, igualmente aparente es su mudez. Pero la mudez es una condición pre-existente, que la hablante parece esperar que cambie con el amor recíproco (como vimos en “Cenizas”)»⁸⁸¹.

Sea como fuere, el amado que convocaba una serie de valores definidos desde la poeta – «la purificación, la revelación, el control de las pulsiones ontológicas y poéticas, la posibilidad de ser del Yo y de hacer poesía, la inversión de las “tragedias” en “ceremonias adorables”, la restitución de lo perdido, la presencia y protección»⁸⁸² – no supo cómo valorar el amor de ella. En abril de 1972, pocos meses antes de su muerte, ella confiesa que se enamoró pero su amor no fue respondido, y en consecuencia, se pulverizó también su amor hacia la naturaleza y los recuerdos de la infancia:

He sentido amor y lo maltrataron, sí, a mí que nunca había querido. El amor más profundo desaparecerá para siempre. ¿Qué podemos amar que no sea una sombra? Murieron ya los sueños sagrados de la infancia y la naturaleza también, la que amaba.

⁸⁸⁰ Adrián Viéitez, «Visiones del amor: Alejandra Pizarnik», *Zenda*, 2018 <<https://www.zendalibros.com/visiones-del-amor-alejandra-pizarnik/>> [consulta: 23 diciembre 2018].

⁸⁸¹ S. Chávez S., «Signos de lo femenino», <http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_50/az_chav.aspx?culture=en&navid=221> [consulta: 15 octubre 2018].

⁸⁸² C. Depetris, *Aporética*, p. 32.

(«Recuerdos de la pequeña casa del canto», *PC*: 354)

Y de esta manera Pizarnik, que abrió el poemario de *Los trabajos y las noches* con esperanza, lo cierra desesperadamente. Lo que buscaba en su vida parecía ser encontrado después de *Árbol de Diana*, pero de aquí, ella se pierde en el desdoblamiento⁸⁸³, y su enlace con el amor fluctúa entre una cáscara de desprecio y la vulnerabilidad del que pide auxilio:

Manos crispadas me confinan al exilio

Ayúdame a no pedir ayuda.

Me quieren anochecer, me van a morir.

Ayúdame a no pedir ayuda.

(«Figuras y silencios», *EPL*: I: 185)

Como observamos, en este libro Pizarnik trata la poesía erótico-amorosa, que traducía la escisión del sujeto en la fórmula yo-tú – la búsqueda poético-ontológica de Pizarnik es tratada de nuevo desde la tensión entre lo mismo y lo otro que ahora adopta la forma del amado⁸⁸⁴ –. Como pone de relieve Viéitez, ella emplea este recurso que se corresponde con el uso de la segunda persona gramatical – el otro – sobre todo en la primera parte del libro y a medida que se avanza hacia el final pierde presencia⁸⁸⁵, «junto a la recurrencia del Tú, los textos trabajan sobre la instancia del cuerpo ligado al habla como presencia y a la escritura como ausencia»⁸⁸⁶. El poema es el único posible alojamiento del amor en el cuerpo para la poeta y, al mismo tiempo, la prisión que une y oscurece esa probabilidad. Acerca de la relación con la forma del otro como amado, Carolina Depetris expone:

⁸⁸³ En el siguiente poemario – *Extracción de la piedra de locura* – se descubre claramente el desdoblamiento fáctico de su personalidad; ella misma conversa con su Yo asustado, y le pregunta, mas no consigue arrancarle un consuelo.

⁸⁸⁴ A. Fresno F., *El infierno musical*, p. 86.

⁸⁸⁵ De los 18 poemas que se incluyen en la parte “I”, diez son de motivo erótico-amoroso, y once se dirigen a una segunda persona singular. En los tres poemas de la parte “II” no se registra ninguna de las dos características. En la sección “III” del libro, hay sólo tres erótico-amorosos y cuatro en segunda persona, entre los 26 que la integran.

⁸⁸⁶ A. Viéitez, «Visiones del amor», <<https://www.zendalibros.com/visiones-del-amor-alejandra-pizarnik/>> [consulta: 23 diciembre 2018].

En *Los trabajos y las noches* la poeta vuelve a estar en relación con otro exterior a sí misma que, en este libro, asume la forma de un Tú amado. En los cuatro libros anteriores, el amado aparece como un intercesor, un “ángel” que promueve la conexión de la poeta con el amor, y no es tanto en su figura como en la instancia ulterior del amor donde cae el acento [...] Hasta este libro el amado es más un anhelo que una realización [...] En este poemario, por primera vez, el amor deja de ser un anhelo para ser cumplido, y el amado ya no está “allá” lejos en relación al Yo poético, sino que se acerca hasta ser “casi” Yo⁸⁸⁷.

Con la *Extracción de la piedra de locura* regresan las sombras, regresa la soledad de las tinieblas que la perseguían. Y regresa lo sospechado: “He tenido muchos amores – dije – pero el más hermoso fue mi amor por los espejos” («Un sueño donde el silencio es de oro», *EPL*: I: 188). Pizarnik había escrito los dos libros anteriores en París, donde se sentía segura y feliz, pero al regreso a Buenos Aires, el sentimiento de temor y soledad la rodean de nuevo y sus poemas se llenan de imágenes oscuras y deprimentes.

En palabras de Depetris, *Extracción de la piedra de locura* es un libro de “la escisión del sí mismo”⁸⁸⁸. En este poemario el desdoblamiento de la poeta se evidencia y ella comienza a hablar con sus diferentes voces. Si en *Los trabajos y las noches* la poeta hablaba con un “otro” que no era Yo sino el amado, en este poemario, «el Yo de la poeta se manifiesta en diferentes voces que no solamente suponen el contrapunto de un Tú inseparable de Yo, sino la posibilidad de que Yo y Tú hablen de sí mismos como otro a partir de ella»⁸⁸⁹:

Hablo como en mí se habla. No mi voz obstinada en parecer una voz humana sino la otra que atestigua que no he cesado de morar en el bosque.

(«Extracción de la piedra de locura», *EPL*: IV: 203)

La diferencia entre lo mismo y lo otro cada vez es más difusa; la pérdida del centro del ser, la pérdida de la identidad, comienza a ser una realidad y la poeta culpa a lo otro por este hecho

⁸⁸⁷ C. Depetris, *Aporética*, p. 32.

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁸⁸⁹ *Ibid.*

pero también se culpa a sí misma⁸⁹⁰. Entonces, en el delirio, mira atrás y recuerda los días del tacto: “Volver a la memoria del cuerpo, he de volver a mis huesos en duelo...” («XIX», *EPL*: III: 202). Y sabe que aquella persona todavía está dentro de ella: “El cuerpo se acuerda de un amor como encender la lámpara” («Fuga en lila», *IM*: II: 229). Como dirá Víctor Zoanna, «la plegaria se orienta a superar el olvido que provoca la caída»⁸⁹¹. La poeta quiere “volver a la memoria”, porque cree que de esta manera se recuperará. Pizarnik reclama el restablecimiento del enlace perdido porque siente cada vez más las consecuencias del caer:

Esta lila se deshoja.
Desde sí misma cae
y oculta su antigua sombra.
He de morir de cosas así.

(«Vértigos o contemplación de algo que termina», *EPL*: I: 177)

Las lilas que con la presencia del amado se habían aplacado, de nuevo, empiezan a inquietarse y pierden sus hojas. El cielo de los deseos de la poeta que se había despejado ahora se cubre por las nubes de la desesperanza y las sombras rodean a la poeta. Ella siente la caída y quiere impedirlo, y la posibilidad de retorno queda entonces asociada a la voluntad de ese alguien misterioso – el amado – que se ansía. Ese alguien que el recuerdo de su rostro vuelve a ella y es un privilegio para su vida. La imagen es fluida y bellísima; es un rostro que la cubre como el agua que rueda, en un movimiento continuo e hipnótico:

Ya he perdido el nombre que me llamaba,
su rostro rueda por mí
como el sonido del agua en la noche,
del agua cayendo en el agua.
Y es su sonrisa la última sobreviviente,
no mi memoria.

⁸⁹⁰ “Tú sabes que te han humillado hasta cuando te mostraban el sol. Tú sabes que nunca sabrás defenderte, que sólo deseas presentarles el trofeo, quiero decir, tu cadáver, y que se lo coman y se lo beban” («Extracción de la piedra de locura», *EPL*: IV: 203).

⁸⁹¹ V. Zonana, «Itinerario del exilio», pp. 119-144,

Pizarnik en *Extracción de la piedra de locura* recuerda a cada rato el rostro del amado que la abandonó: “Pero a ti quiero mirarte hasta que tu rostro se aleje de mi miedo como un pájaro del borde filoso de la noche” («II», *EPL*: III: 371). Cada mención del amor es sólo un recuerdo, un rehacer lo que fue o pudo ser o simplemente no fue; y la noche que iba a ser “el espacio de la unión de los cuerpos” (Revelaciones», *TN*: I: 129), “se dispersó con la niebla”. El cuerpo del amado iba a ser el lugar de las revelaciones, pero solamente ha dejado una lesión desahuciada en el corazón de la poeta: “Caer como un animal herido en el lugar que iba a ser de revelaciones” («IX», *EPL*: III: 371). Pizarnik no puede sosegar, tiene “adentro el viento” – la muerte – y su “memoria es de la sed” y recuerda su caída constantemente: “Mi caída sin fin a mi caída sin fin en donde nadie me aguardó pues al mirar quien me aguardaba no vi otra cosa que a mí misma («XVI», *Ibid.*). A través de la poesía, ella se reconoce, se toca, se recupera y “cubre la memoria de su cara con la máscara de la que será” («VI», *Ibid.*).

En este poema ella nos cuenta su propia historia. Vida y obra de Pizarnik, como también apunta Adrián Fresno, están tan intrínsecamente unidas, «que si leyésemos cronológicamente toda su poética, la poeta nos estaría contando de manera aparentemente velada la historia de su vida»⁸⁹². De aquí, la presencia del amado, por primera vez asume la figura de la muerte: “Había un payaso adolescente y yo le dije que en mis poemas la muerte era mi amante y amante era la muerte y él dijo: tus poemas dicen la justa verdad.” («El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos», *EPL*: IV: 210). La muerte aparece ahora como el amado, su canto es el espacio del amor, es uno de los cuerpos poéticos que ella ha dado a luz⁸⁹³. La muerte es la continuidad de la vida y no ruptura. Desde este poemario, la muerte juega el papel de la alegría y la pureza, y simboliza la posibilidad de poetizar:

Junto al río la muerte me llama. Desoladamente desgarrada en el corazón escucho el canto
de la más pura alegría.

⁸⁹² A. Fresno F., *Infierno musical*, pp. 9-10.

⁸⁹³ Este vínculo de la muerte con el amado que se define en *Extracción de la piedra de locura* está ya anunciado en el poema 20 de *Árbol de Diana*: “dice que no sabe del miedo de la muerte del amor / dice que tiene miedo de la muerte del amor / dice que el amor es muerte es miedo / dice que la muerte es miedo es amor / dice que no sabe”. C. Depetris, *Aporética*, p. 33.

Y es verdad que he despertado en el lugar del amor porque al oír su canto dije: es el lugar del amor. Y es verdad que he despertado en el lugar del amor porque con una sonrisa de duelo yo oí su canto y me dije: es el lugar del amor (pero tembloroso pero fosforescente).

(«Privilegio: I», *EPL*: I: 179)

Podemos decir que *La extracción de la piedra de locura* podía ser el final de la búsqueda poética de Alejandra Pizarnik⁸⁹⁴; porque en su siguiente poemario *El infierno musical* de la poeta ya no sigue el rumbo de su búsqueda y parece que no pretende indagar más, y deja de confiar en el lenguaje⁸⁹⁵. Es en este último libro que se tematiza el desdoblamiento frente al espejo que afecta a la mujer en la tensión entre la que es y la que los otros ven, o mejor, su propia mirada extrañada, tal como expone Anahí Mallol: «la autocontemplación del cuerpo femenino como objeto de la mirada-deseo del hombre, o de la mirada-deseo de la muerte, una muerte que ofrece el amor absoluto porque aniquila»⁸⁹⁶. Pizarnik entre el amor al hombre y a la muerte, elige lo de la muerte, porque el amor por el hombre atrae y absorbe y luego destroza; frente a ello, el amor por la muerte promete al menos detener la disolución del Yo y el final del sufrimiento que subyace al deseo por ser constituido⁸⁹⁷.

Pizarnik en *El infierno musical* cierra la puerta al mundo y da la bienvenida solo a las palabras, al poema. Esta obra fue publicada exactamente un año antes de que ella se suicidara, por lo tanto, está llena de imágenes oscuras y deprimentes. *El infierno musical*, junto con los últimos

⁸⁹⁴ Desde el enfoque de Piña: «cada palabra era sopesada en sí misma y con respecto al poema como un diamante del cual una sola falla en diez mil facetas bastaría para hacer estallar el texto. Las palabras se volvían animales, peligrosos, huidizos, erizados de connotaciones y asonancias involuntarias, súbitamente dispersos o excesivamente condensados, crípticos. Se añadía, se tachaba, se recortaba, se contemplaba el poema como un objeto mural, una obsesiva piedra de obsidiana». C. Piña, *Una Biografía*, p. 57.

⁸⁹⁵ Sobre este concepto, los estudiosos de la obra de Alejandra Pizarnik aportan distintas opiniones. Por un lado, Cristina Piña, María Negroni y Bernardo Korembli consideraban que la búsqueda y encuentro de la palabra pura es lograda con éxito por parte de la poeta sustentando el uso de lo grotesco por parte de la autora. Y por otro lado, estudiosos como Ivonne Bordelois, Patricia Venti, Florinda Goldberg y Carolina Depetris consideran que la búsqueda de Pizarnik no se logra ni concluye. A. Fresno F., *Infierno musical*, pp. 6-7.

⁸⁹⁶ A. D. Mallol, «Distanciamiento y extrañeza», pp. 1-16.

⁸⁹⁷ La muerte es el cuarto estadio de la evolución de la mujer, y como aclara Anahí Mallol, para Pizarnik, no es el más doloroso: «La muerte, en tanto mujer, habita en el interior de este sujeto femenino y lo constituye tanto como la niña o la loba en la reversión continua de los pronombres personales que se acercan desde la tercera persona a la primera, que desdoblan la primera persona o que se diluyen desde la primera hacia la tercera o la segunda. Junto con la infancia la muerte abre el espacio de un amor próximo a la anulación del deseo, abre la puerta hacia el jardín (Edén o jardín de Alicia), rodea la soledad de un silencio de prestigio hechizante». A. D. Mallol, «Distanciamiento y extrañeza», pp. 1-16.

poemas, como destaca Martín, «termina de desarticular el esqueleto de la poética pizarnikiana, desde un elevado grado de abstracción estética»⁸⁹⁸. En este libro “la luz” se vuelve “oscura”, y ahora es “la oscuridad que brilla”:

Palabras emitidas por un pensamiento a modo de tabla del naufrago. Hacer el amor adentro de nuestro abrazo significó una luz negra: la oscuridad se puso a brillar. Era la luz reencontrada, doblemente apagada pero de algún modo más viva que mil soles...

(«Lazo mortal», *IM*: II: 231)

La luz producida por el acto de amor es negra y, no obstante, hace que la oscuridad brille. “Luz negra”, de nuevo doble negación de lo luminoso, pero en este caso con un resultado positivo. El acto sexual implica mucho más que el contacto físico piel contra piel; se trata de un nivel de intimidad tan profunda que, en medio de la oscuridad, al menos por un momento, resulta en luz:

El color del mausoleo infantil, el mortuario color de los detenidos deseos se abrió en la salvaje habitación. El ritmo de los cuerpos ocultaba el vuelo de los cuervos. El ritmo de los cuerpos cavaba un espacio de luz adentro de la luz.

(*Ibid.*)

La intimidad de los amantes hace que la perturbación de los cuervos no se escuchara – las malas noticias no llegan al oído de nadie – y como también aclara Jiménez: «cavar un espacio de luz adentro de la luz puede aludir al encuentro de una auténtica fuente lumínica, a donde las aves de mal augurio no pueden llegar ni sus predicciones realizarse. Es entonces cuando todo es posible; entonces hay éxtasis puro»⁸⁹⁹.

⁸⁹⁸ S. Martín L., *Poesía y conocimiento*, p. 395.

⁸⁹⁹ D. Jiménez C., *Los símbolos del régimen nocturno*, pp. 81-82.

3.2. COSMOVISIÓN: EL ABISMO DE LA LOCURA

En la poética de Alejandra Pizarnik, existen tres temas que la preocupan, como lo destaca Susana Haydu: «la sed, la poesía, y el no sustentarse en el amor nuevamente. Sed de absoluto, sed del poema que la configure, y sed de libertad»⁹⁰⁰:

Se fuga la isla
Y la muchacha vuelve a escalar el viento
y a descubrir la muerte del pájaro profeta
Ahora
es el fuego sometido
Ahora
es la carne
la hoja
la piedra

(«Salvación», *UI*: 36)

«Salvación», el primer poema de *La última inocencia*, como señala Julieta Gómez, «es la asunción de un destino»⁹⁰¹. Pizarnik se ve sometida a la violencia destructora del viento, porque está aislada de la isla, que es su hogar, su refugio y su mundo. El pájaro profeta – el Yo poético de la poeta – que volaba libremente en el cielo de la isla, muere y se vuelve ceniza, fuego sometido⁹⁰². La carne, la hoja y la piedra son el mundo que, perdido en la fuente de tormento, queda sin sentido. Un mundo sin la fuerza de la poesía o de las palabras:

perdidos en la fuente del tormento
como el navegante en el horror de la civilización

⁹⁰⁰ S. Haydu, «Alejandra Pizarnik: evolución de un lenguaje poético», <http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_52/cap3/aventuras.aspx?culture=en&navid=221> [consulta: 15 octubre 2018].

⁹⁰¹ Julieta Gómez Paz, *Cuatro actitudes poéticas*, Buenos Aires: Conjunta, 1977, p. 85.

⁹⁰² Natalia Grinschpun, «Salvación: Alejandra Pizarnik», *Poetas al Desnudo*, 2011 <<http://poetasaldesnudo.blogspot.com/2011/05/salvacion-alejandra-pizarnik.html>> [consulta: 2 noviembre 2018].

que purifica la caída de la noche
Ahora
La muchacha halla la máscara del infinito
y rompe el muro de la poesía.

(*Ibid.*)

Todos están perdidos en el tormento de la vida y sólo con la caída de la noche, la purificación es posible. Porque la noche para la poeta significa lujuria, fantasía y magia. Ella navega “en el horror de la civilización” y aún tiene esperanza por su salvación y sabe para llegar a la eternidad debería romper “el muro de la poesía” y escribir poemas. Según Haydu, «la vida eterna está en las palabras, y el secreto de la inmortalidad es encarnado en la poesía, un infinito escondido detrás de una máscara, detrás de un muro»⁹⁰³.

Por lo tanto, ella comienza a escribir poemas en búsqueda de un lenguaje exacto y en este camino, el contenido de su poesía cambia poco a poco, y los emblemas comienzan a ocupar un lugar importante en sus obras. Como plantea Javier Manzano, los temas que estructuran la obra poética de Alejandra Pizarnik después de 1958 son los siguientes:

La noche como momento ambivalente de refugio y autorrealización pero también de terrores, la angustiosa sensación de soledad y desamparo, el sentimiento de desarraigo y de extranjería – respecto de su país natal, en tanto que hija de inmigrantes ruso-judíos, pero también respecto de sí misma – que la conducen a la fragmentación del sujeto poético y al desdoblamiento en diversos nombres y personajes, el conflicto con la palabra creadora y sus limitaciones, la infancia como edén perdido – con su consecuente sentimiento de luciferina caída, heredada del Altazor de Huidobro cuando no del Rimbaud que pasó una temporada en el infierno – y, sobre todo, el presentimiento de la muerte y su poder de seducción, sensaciones que la perseguirán obsesivamente hasta el fin de sus días⁹⁰⁴.

⁹⁰³ S. Haydu, «Alejandra Pizarnik: evolución de un lenguaje poético», <http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_52/cap3/aventuras.aspx?culture=en&navid=221> [consulta: 15 octubre 2018].

⁹⁰⁴ Javier Manzano Franco, «La enamorada de la muerte, análisis de una obsesión en las aventuras perdidas de Alejandra Pizarnik», *ActiveArte*, 3 (2010), pp. 1-8

Sin embargo, la propia Pizarnik no está convencida de las obras que ha creado hasta ahora y cree que ellas no la representan. En la primera entrada del *Diario* en 1970, dos años antes de suicidarse, retoma el asunto de los temas de esta forma:

Encuentro una hojita donde hace años escribí mis temas: 1. El espacio. 2. El doble. 3. El humor. 4. El poema en prosa. Nada de lo que publique hasta ahora me expone. He suprimido mis temas centrales: el orgasmo, poesía y orgasmo, el rol del padre, la muerte del padre, el padre y el príncipe de los cuentos para niños, la madre como plañidera, la madre como danzarina, la madre como única víctima “y la culpa consecuente que padecen los hijos que ya se dieron cuenta” (*D*: 359).

En las obras, además de plantearse que la cosmovisión poética de Pizarnik refleja su vida y personalidad, se esboza la estrecha vinculación entre poesía y pensamiento. Es decir, que no es solo la vida de la persona la que se relaciona con su obra, sino que su cosmovisión se vuelca en la labor poética, y sus pensamientos intentarían articularse desde una aparente transparencia. Alejandra Pizarnik, como indica Foster, ha intentado en su trabajo poético inscribirse a sí misma – su propia vida y su propio cuerpo – por completo en el lenguaje⁹⁰⁵. El poema «El deseo de la palabra» es ejemplo de ello:

La noche, de nuevo la noche, la magistral sapiencia de lo oscuro, el cálido roce de la muerte, un instante de éxtasis para mí, heredera de todo jardín prohibido.

(«El deseo de la palabra», *IM*: 223)

“De nuevo la noche” y “el deseo de la palabra”; el deseo de poetizar. De acuerdo con Catalina Murillo, «“deseo” es una palabra sensual y potente que apela a las instancias emotivas del ser y se refiere a un anhelo por saciar “algo” que por lo general tiene matiz de carencia»⁹⁰⁶. El deseo activa los sentidos a experimentar sensaciones escalofriantes que satisfacen una necesidad, o que a menudo requieren un gusto que implica querer o poseer; así mismo, este sentimiento es a

⁹⁰⁵ David William Foster, «The Representation of the Body in the Poetry of Alejandra Pizarnik», *Hispanic Review*, 62, 3 (1994), pp. 319-347.

⁹⁰⁶ Catalina Murillo Gómez, «La poética de Alejandra Pizarnik, un acercamiento interpretativo a la estética de la aniquilación del lenguaje», *Universidad Eafit*, 2014, <<http://hdl.handle.net/10784/5301>> [consulta: 13 octubre 2018].

veces muy intenso y no se aleja incluso de la dimensión erótica. Pizarnik en este poema, según Susana Zepp, se presenta no como «heredera de una herencia familiar, de una tierra o una patria, sino como heredera del “jardín prohibido”»⁹⁰⁷. La inserción lingüística del jardín prohibido evoca a la vez al jardín del Edén y a la vida en el paraíso tal y como se entiende en el lenguaje universal. De acuerdo con Zepp, “la noche” es un símbolo para la muerte o la nostalgia y desde el romanticismo la consideraban un símbolo para “el tiempo de la revelación y el conocimiento”, que puede liberar y absolver. Pizarnik en este poema emplea estos dos significados de la noche: “la magistral sapiencia de lo oscuro, el cálido roce de la muerte”. Objeto de este poema es también el “lenguaje moldeado artísticamente”⁹⁰⁸:

Pasos y voces del lado sombrío del jardín. Risas en el interior de las paredes. No vayas a creer que están vivos. No vayas a creer que no están vivos. En cualquier momento la fisura en la pared y el súbito desbandarse de las niñas que fui.

Caen niñas de papel de variados colores. ¿Hablan los colores? ¿Hablan las imágenes de papel? Solamente hablan las doradas y de éstas no hay ninguna por aquí.

(*Ibid.*)

Pizarnik está rodeada de los que están vivos pero que viven sin vivir. Su espíritu está tan apagado que no se sabe si están vivos o muertos y al parecer la esencia de la vida se encuentra justo en esa inestabilidad o en esa inercia. “La sensación de fracaso existencial”, como destaca Murillo, «queda visible e imaginable de forma más evidente en este segundo segmento. Aquel sentimiento de orfandad e impotencia en contra de la extinción de un pasado edénico que anhela considerarlo una “época dorada”»⁹⁰⁹:

Voy entre muros que se acercan, que se juntan. Toda la noche hasta la aurora salmodiaba:
Si no vino es porque no vino. Pregunto. ¿A quién? Dice que pregunta, quiere saber a quién pregunta.

⁹⁰⁷ S. Zepp, «El deseo de la palabra», pp. 103-118.

⁹⁰⁸ *Ibid.*

⁹⁰⁹ C. Murillo G., «La poética de Alejandra Pizarnik», <<http://hdl.handle.net/10784/5301>> [consulta: 13 octubre 2018].

Tú ya no hablas con nadie. Extranjera a muerte está muriéndose. Otro es el lenguaje de los agonizantes.

(*Ibid.*)

Desde este segmento, comienza un diálogo entre tres voces (yo-tú-ella) que se hacen cargo, alternadamente, de un discurso cuya intención parece más de la primera persona. Como afirma Murillo, «entran en conflicto todas estas voces pero el uso de la segunda persona es el fenómeno más fuerte, pues cobra una especie de intención imperativa o de reproche y un intento de desdoblamiento de la voz del Yo poético»⁹¹⁰. Esta alternancia sugiere una potente fragmentación; ella es una y varias:

Los tres que en mí contienen nos hemos quedado en el móvil punto fijo y no somos un es ni un estoy.

(«Gesto para un objeto», *IM*: 236)

Como plantea Daza, Pizarnik construía identidades textuales para deshacerse de su soledad⁹¹¹; por lo tanto, y como recoge Piña, «la creación de Yoes en su mundo poético está inevitablemente ligado a su vida»⁹¹². Al respecto, Melanie Nicholson apunta que «la poeta constantemente recuerda al lector que las figuras que crea no son objetos de una mirada externa sino personificaciones de su yo alienado»⁹¹³. Pero el enlace inseparable entre la vida y la obra de la poeta aparece cuando el Yo lírico señala la pronta desaparición de la voz “Sasha”, en realidad, por la coincidencia temporal, nos enfrentamos con ella misma que anticipa su propia muerte: «La desaparición y muerte de este sujeto textual se presenta como si finalizara una parte de la vida. He aquí la estrecha conexión entre vida y obra de la poeta argentina»⁹¹⁴.

⁹¹⁰ *Ibid.*

⁹¹¹ P. Daza D., «Alejandra Pizarnik», pp. 207-225

⁹¹² Cristina Piña, «En la trastienda del lenguaje: nueve miradas de la escritura de Alejandra Pizarnik», *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, 2015 <<http://www.scielo.org.ar/pdf/ccilha/v17n2/v17n2a06.pdf>> [consulta: 1 noviembre 2018].

⁹¹³ Melanie Nicholson, «La muñeca argentina de Bellmer: Alejandra Pizarnik y la desarticulación del yo», *Studies in 20th & 21st Century Literature*, Article 6, 32 (2008) <<https://doi.org/10.4148/2334-4415.1669>> [consulta: 1 noviembre 2018].

⁹¹⁴ *Ibid.*

Como mencionamos anteriormente, Pizarnik siempre se sentía extranjera y exiliada, incluso en la tierra natal declinando su sentido de pertenencia y una mayor ajenidad con respecto a su entorno. Ella siente una tristeza inmensa por una profunda experiencia de soledad y ausencia por el ser esperado que no llega, y así mismo, no logra tener paz ni consuelo alguno. Otro aspecto de «El deseo de la palabra» es su espacio religioso y la poeta elige unas palabras y expresiones que traen a la mente los elementos religiosos, tal como se observó en este segmento. Los espacios del texto, como señala Zepp, «miden desde la Biblia hasta la poesía y la filosofía del siglo XX. Ella conecta la palabra religiosamente impregnada del “Salmo” con la desesperación de una poetisa que teme fracasar en su propia poesía, que se ve incapaz de transformar la vivencia en lenguaje analítico»⁹¹⁵:

He malgastado el don de transfigurar a los prohibidos (los siento respirar adentro de las paredes). Imposible narrar mi día, mi vía. Pero contemplo absolutamente sola la desnudez de estos muros. Ninguna flor crece ni crecerá del milagro. A pan y agua toda la vida.

(«El deseo de la palabra», *IM*: 223)

En estos versos Pizarnik apenada confiesa que malgastó las oportunidades que tuvo en la vida, y el ayuno al que se refiere con “pan y agua”, y que ha cumplido por toda su existencia, como destaca Murillo, es “la preparación corporal para expiar de manera definitiva los pecados”:

El sacrificio ha sido portentoso pero no suficiente para erigirse como un Dios que da vida, en este caso a las palabras con su soplo, y por el contrario estas palabras han participado de manera consistente en la ceremonia del sacrificio que es para la poeta la vida. Este es el deseo de la palabra, el deseo es que ésta pueda vivir, pero la poeta ya se ha rendido y no puede expresar con palabras su propia vida, su propia cotidianidad⁹¹⁶.

Ese dolor, esa rabia, ese descontento con ella misma, ese extrañamiento con su ser y su vida enmarcará toda la poesía y la visión que ella muestra. Pizarnik escribe poesía y ésta la construye a ella. Como afirma Lida Aronne-Amestoy desde muy temprano en su corta vida,

⁹¹⁵ S. Zepp, «El deseo de la palabra», pp. 103-118.

⁹¹⁶ C. Murillo G., «La poética de Alejandra Pizarnik», <<http://hdl.handle.net/10784/5301>> [consulta: 13 octubre 2018].

construye su estrategia; ella y su creación son el mismo objeto poético: «brevedad y silencio, extrañamiento y duda absoluta, dolor y pregunta, desaliño y surrealismo como envoltura»⁹¹⁷:

En la cima de la alegría he declarado acerca de una música jamás oída. ¿Y qué? Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir.

(*Ibid.*)

Como se mencionó, Pizarnik es la poeta del cuerpo y toda su vida estuvo en búsqueda de la palabra exacta, y en este camino estaba dispuesta de sacrificar toda su vida, tal como lo confiesa en este poema, y especialmente, en estos versos finales. “El deseo de la palabra” para Pizarnik es la palabra fundida con ella en una relación dialéctica en la que la palabra sea el complemento que ella anhela, y para ello razona sobre su poder mediante el ejercicio de la escritura: «Aspiro a la lucidez, temo no hallarla nunca» (*D*: 59). El quehacer poético era la causa y la consecuencia de la salvación de la poeta, mientras esperaba el milagro que emergía de su propia obra, la magia de las palabras.

Comprender la obra poética de Alejandra Pizarnik aislada de su vida es casi imposible. La segunda es el alimento de la primera. El carácter depresivo, la baja autoestima, el existencialismo, se ven reflejados en su poesía. La poeta creó un personaje que habitaba tanto en su vida como en sus poemas. Como dice Bordelois: «Para quienes tuvimos el privilegio de conocer a Alejandra Pizarnik, es indudable que su poesía resultaba y resulta aún hoy la extensión natural de su persona»⁹¹⁸.

Se autoconsideraba como la “hija del viento” (*AP*: 58). En esas horas de insomnio penetraba en su pensamiento, en la profundidad de su ser, trataba de escucharse a sí misma. Mediante su poesía logra liberar su inconsciente, su Yo interior. Se trata de una lucha

⁹¹⁷ Lida Aronne-Amestoy, «La palabra en Pizarnik o el miedo de Narciso», *Inti*, catorce poetas hispanoamericanas de hoy, 18/19 (1983-1984), pp. 229-244.

⁹¹⁸ C. Piña, «En la trastienda del lenguaje», <<http://www.scielo.org.ar/pdf/ccilha/v17n2/v17n2a06.pdf>> [consulta: 1 noviembre 2018].

constante, matizada por la frustración y el cansancio de existir. Ella se hace eco de las palabras de Artaud, y desea que la vida y la escritura estén aliados:

Si soy poeta o actor, no lo soy para escribir o declamar poesías, sino para vivirlas. Quiero que los poemas de François Villon, de Charles Baudelaire, de Edgar Poe o de Gérard de Nerval se vuelvan verdaderos, y que la vida salga de los libros, de las revistas, de los teatros o de las misas que la retienen la crucifican para captarla, y que pase al plano de esta interna imagen de cuerpos⁹¹⁹.

Pizarnik está en búsqueda de “algo” para “decir la palabra inocente” («Los trabajos y las noche», *PC*: 144) y poder salvarse de la decadencia a través de él. El tema del amor – que había sido central a su poesía – va retirándose de la obra comenzando a ocupar un segundo lugar a partir de los tres primeros poemarios⁹²⁰. Surge ahora la obsesión por el lenguaje y es en *Los trabajos y las noches* donde lo consigue:

Tú eliges el lugar de la herida
en donde hablamos nuestro silencio.
Tú haces de mi vida
esta ceremonia demasiado pura.

(«Poema», *TN*: 128)

Los trabajos y las noches es la obra más destacada de la poeta que, según Evangelista, «continúa todavía con la cristalización de ese poema breve, intenso y revelador de *Árbol de Diana*, así como con la búsqueda lingüística, poética y ontológica, fruto de esa relación que se entabla entre el sujeto, el lenguaje y lo real»⁹²¹. No obstante, este poemario también implica un paso determinante en la evolución de la poética de Pizarnik. Así lo señala Cristina Piña:

En un sentido, *Los trabajos y las noches* continúa desarrollando el espacio poético construido en *Árbol de Diana*: una zona iluminada donde las palabras adquieren una potencialidad

⁹¹⁹ J. Cortázar, *Obra crítica*, p. 155.

⁹²⁰ S. Martín L., «El abismo del silencio», pp. 67-84.

⁹²¹ Lidia Evangelista, «La poética de Alejandra Pizarnik», *Atenea. Revista de Ciencia, Arte y Literatura de la Universidad de Concepción*, 473 (1996), pp. 41-51.

significativa inagotable. Sin embargo, algo ha cambiado o ha madurado hacia la zona de la muerte. En efecto, aquí el sujeto poético habla desde un lugar perturbadoramente contiguo a la carencia, la muerte y la pérdida⁹²².

Hablar de *Los trabajos y las noches*, en el sentido que proporciona Beneyto, «es hablar de unos cantos deshidratados, secos como conjuros, imposibles de descifrar asimilando la forma del conjuro al maleficio»⁹²³; y en palabras de Sarah Martín, *Los trabajos y las noches* consagra definitivamente a Alejandra Pizarnik como poeta y hacen de su muerte una verdadera posibilidad:

Pues este libro es la puerta de entrada a la búsqueda de un más allá poético donde poner la cota superior a su propia poesía. Búsqueda que se transforma en fractura, pulverización, dispersión, lenguaje hermético, brutalidad, obscenidad, rasguño sobre su misma herida o un pararse en el lugar más extremo del final... no le queda salida, entrar a un sanatorio para abandonarlo con la muerte⁹²⁴.

Los poemas de este libro, como afirma Guillermo Sucre, «son unos poemas cortos, luminosos, extraños a veces, pero que siempre muestran una irreductible relación, una identidad, entre la experiencia existencial y la experiencia poética que la configura»⁹²⁵. Si la contención, la brevedad y un hacer poético cuidadoso fue una búsqueda infructuosa en el segundo periodo de la poética de Alejandra Pizarnik, como indica Villalobos, la nueva estética de volverse contra el lenguaje como lo plantea Artaud será otro camino que tomará la poeta a partir del tercer periodo⁹²⁶. Pizarnik se desprende poco a poco hacia la soledad absoluta y a la fragmentación total a partir de la oscilación de imágenes o la retórica de imágenes que aparecen en los primeros poemarios. La *Extracción de la piedra de locura* es la explicitación de este momento de cambio:

Aún si digo sol y luna y estrella me refiero a cosas que me suceden.

¿Y qué deseaba yo?

Deseaba un silencio perfecto

Por eso hablo

⁹²² C. Piña, *Alejandra Pizarnik*, p. 140.

⁹²³ Antonio Beneyto, «Alejandra Pizarnik ocultándose en el lenguaje», *Quimera*, 34 (1983), pp. 23-27.

⁹²⁴ *Ibid.*

⁹²⁵ Guillermo Sucre, «La metáfora del silencio», en: *La máscara, la transparencia: ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México: Fondo de la Cultura Económica, 1975, pp. 293-319.

⁹²⁶ P. Villalobos J., «Alejandra Pizarnik en el país de lo no visto», pp. 109-128.

«Todo tiene nombre pero el nombre no coincide con la cosa a la que me refiero. El lenguaje es un desafío para mí, un muro, algo que me expulsa, que me deja afuera» (*D*: 359). En el juicio de la poeta, el lenguaje miente y por esto sólo queda el silencio, pero el silencio tampoco existe, está también colmado de traiciones. Como plantea Depetris: «la dramática trampa que converge en la poética del silencio es la sospecha de que “lo esencial es indecible”, pero decirlo es la única dirección poética posible. La aporía poética de “decir el silencio” concentra la condición necesaria del fracaso que el intento conlleva»⁹²⁷. Esto es lo que le sucede a Alejandra Pizarnik. Pretende el silencio, pero para hablar de él tiene que nombrarlo. No alcanza para decir lo que se quiere decir, y la predestinación del poeta se convierte en vacío y la unión que se pretendía con el silencio también se rompe:

...y nada es promesa
entre lo decible
que equivale a mentir
(todo lo que se puede decir es mentira)
el resto es silencio
sólo que el silencio no existe...

(«En esta noche, en este mundo», *PC*: 321)

Pizarnik eligió el lenguaje del silencio y prefirió callarse en sus obras posteriores a *Los trabajos y las noches* para que las cosas hablen por sí mismas, que su propio lenguaje se ajuste al lenguaje propio de las cosas; pero el silencio tampoco le fue fiel. En la descripción de este fenómeno del silencio, Yves Bonnefoy, explica: «El silencio no es la interrupción de la voz ni la ausencia de sonidos sino una zona iluminada en la que el lenguaje dice sin decir, envuelve a las cosas como un guante, haciéndose a su mudez, a su inmovilidad. Ni voz, pausa, sino figuras silenciosas, sino imágenes dibujadas por una voz inaudible»⁹²⁸.

⁹²⁷ C. Depetris, *Aporética*, p. 67.

⁹²⁸ Alejandra Pizarnik e Ivonne Bordelois, «El poeta desinteresado», *Sur*, 278 (1962), p. 7.

La imposibilidad del decir, según Fresno, también es algo presente en la mística medieval femenina y por ejemplo⁹²⁹, en el caso de Matilde de Magdeburgo que, como indican Victoria Cirlot y Blanca Garí:

Está constantemente situada ante lo indecible, según es característico en la experiencia de amor místico. [...] Entre la palabra y el silencio, entre la posibilidad y la imposibilidad, parece encontrarse el libro de Matilde. Las palabras salen de ese estado de abandono que en ocasiones es tan absoluto que la hacen enmudecer. [...] El lenguaje deja de ser aquí instrumento para convertirse en mediación y es justamente ahí donde reside el carácter propio y específico del lenguaje místico, con su habitual supresión de los medios lingüísticos o por acumulación y repetición⁹³⁰.

La búsqueda de la invención de palabras precisas y perfectas, como indica Venti, «la lleva a sumergirse desesperada en el lenguaje; por una parte, busca simetrías y se aferra a ellas, mientras, al mismo tiempo y cada vez más acentuadamente, pretende inventar palabras más acertadas que alcancen para decirlo todo»⁹³¹. De esta forma la búsqueda desesperada se acerca poco a poco al silencio y la muerte. En la descripción de la persistencia del silencio en la obra de Pizarnik, Susana Haydu sostiene que, «cuando le falta el orden simbólico del lenguaje, Pizarnik hace una regresión que le lleva al silencio y equivale a su *impasse* suicida»⁹³².

Sea como fuere, Alejandra Pizarnik jugó demasiado con la oscuridad y el silencio, y el sufrimiento demasiado con ella. La soledad de la poeta no era con ella misma, era una soledad frente al mundo, era una incapacidad para la comunicación real. Es también una soledad salvadora, que le permite abrigarse con palabras, en oposición a la soledad real, aterradora, de un mundo hostil y externo. El poema es entonces ilusión y compañía, o, por lo menos, ilusión de ser esto para ella. Enrique Pezzoni dice que «el exiliado logra en el poema una forma de comunión, pero que su unión mística es con su propia soledad»⁹³³.

⁹²⁹ A. Fresno F., *Infierno musical*, p. 26.

⁹³⁰ Victoria Cirlot y Blanca Garí, *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*, Madrid: Siruela, 2008, pp. 141-142.

⁹³¹ P. Venti, «Alejandra Pizarnik en el contexto argentino», <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/pizaconte.html>> [consulta: 1 julio 2018].

⁹³² S. Haydu, «Alejandra Pizarnik: evolución de un lenguaje poético», <http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_52/cap3/aventuras.aspx?culture=en&navid=221> [consulta: 15 octubre 2018].

⁹³³ Enrique Pezzoni, «Alejandra Pizarnik: la poesía como destino», *Sur*, 297 (1965), pp. 101-104.

Pizarnik solitaria, ni en su infancia ni en su juventud, ni tampoco después en su edad adulta, logró encontrar los caminos correctos e ideales de sus andanzas, de su caminar sin orden, porque nadie le enseñó el camino correcto a seguir, como lo declara en «Sortilegios»:

...las madres de rojo que me aspiran el único calor que me doy con mi corazón que apenas pudo nunca latir, a mí que siempre tuve que aprender sola cómo se hace para beber y comer y respirar y a mí que nadie me enseñó a llorar y nadie me enseñará ni siquiera las grandes damas adheridas a la entretela de mi respiración con babas rojizas y velos flotantes de sangre, mi sangre, la mía sola, la que yo me procuré y ahora vienen a beber de mí.

(«Sortilegios», *EPL*: I: 187)

El vínculo de unión entre la tristeza y el dolor, y el emblema poético de “la viajera”, es el sentimiento de no pertenencia que invade a Pizarnik. Ella se siente como una eterna viajera porque no pertenece a ningún lugar. En opinión de Josefa Fuentes, «el poeta es el ser más extranjero, emigrante y peregrino de la tierra, y esto se debe a que únicamente considera como su posible morada la palabra», razón por la cual los poetas están vinculados a la idea de expatriados, ya que son aquellos seres que buscan alcanzar “el interior de su alma, el fondo de sí mismos”⁹³⁴. Pizarnik afirma este comentario y dice: «Ya no es eficaz para mí el lenguaje que heredé de unos extraños. Tan extranjera, tan sin patria, sin lengua natal».⁹³⁵ Ella quiere partir, pero ha de ser un viaje en cuerpo y alma, con el que lograr deshacerse de las cargas que le impiden avanzar y ser feliz:

Partir
en cuerpo y alma
partir.
Partir
deshacerse de las miradas
piedras opresoras
que duermen en la garganta. [...]

⁹³⁴ J. Fuentes G., «El surrealismo en Alejandra Pizarnik», <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo>> [consulta: 12 octubre 2018].

⁹³⁵ A. Pizarnik, *Prosa completa*, p. 56.

He de partir.
Pero arremete, ¡viajera!

(«La última inocencia», *UI*: 47)

A lo largo de su vida siempre se sintió exilada, y su condición de judía legítima aún más a Pizarnik la posición de extranjera en una tierra extranjera. De acuerdo con Adrián Fresno, el hecho de que la familia tuviera que emigrar desde Europa, aprender un nuevo idioma, reconstruir una posición social y adaptarse a una nueva forma de vida la posicionó siempre al margen⁹³⁶. Y es quizá también ese extranjerismo lo que hace que Pizarnik tome como “temática central la falta de un centro propio causando daño a la propia identidad”. Así lo sostiene Josefa Fuentes:

El ejercicio de la escritura supone para la poeta un desprenderse del mundo, es decir, consiste en iniciar un viaje que implicará arrojarse al vacío y sumergirse en la soledad. Por lo tanto, la poetisa lo pondrá todo en entredicho, incluyéndose ella misma, hasta quedarse sin un mundo donde poder apoyarse. Entonces llega la hora de crear, de buscar, del vértigo o del delirio. Alejandra Pizarnik está dispuesta a “desplazarse”, desaforarse, descentrarse, descubrirse⁹³⁷.

El sentimiento de no pertenecer a ningún sitio se pone tan inmenso que ella a finales de su vida escribe un poema a su difunto padre simpatizando en el dolor que él sintió por ser exiliado de su propia patria. El poema comienza con un “Y” que cuenta una historia ya contada; la historia de los exiliados que no pertenecen ni a su patria ni a la que emigran. Un cuento que habita en la memoria y que habla de la ausencia, de la pérdida, de la represión; de la voz de un padre al que no le dejaron “cantar la canción que quería cantar” cuando tenía voz, y lo silenciaron:

Y fue entonces
que con la lengua muerta y fría en la boca⁹³⁸
cantó la canción que no le dejaron cantar

⁹³⁶ A. Fresno F., *Infierno musical*, p. 27.

⁹³⁷ J. Fuentes G., «El surrealismo en Alejandra Pizarnik», <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo>> [consulta: 12 octubre 2018].

⁹³⁸ En este poema Pizarnik reescribe el verso “con la lengua muerta y fría en la boca” de égloga III, de Gracilazo de la Vega, que precisamente en la primera sección del poema, el autor nos cuenta como ha sido la muerte de Eurídice – su amante – a causa de la mordedura de una víbora.

en este mundo de jardines obscenos y de sombras
que venían a deshora a recordarle
cantos de su tiempo de muchacho
en el que no podía cantar la canción que quería cantar
la canción que no le dejaron cantar
sino a través de sus ojos azules ausentes
de su boca ausente
de su voz ausente.

(«Poema para el padre»⁹³⁹, *PC*: 309)

Aquellos cantos de la juventud que se dejaron atrás y que ahora resuenan en el espacio y el tiempo de la muerte, en “la opacidad de lo ocultado”, y revivido por la escritura. Los silencios gráficos connotan el silencio de la ausencia, de la pérdida:

Entonces, desde la torre más alta de la ausencia
su canto resonó en la opacidad de lo ocultado
en la extensión silenciosa
llena de oquedades movedizas como las palabras que escribo.

(*Ibid.*)

Alejandra Pizarnik, con su personaje frágil y sensible a quien se asoman la locura y el desvarío, crea una vida para sí misma que no puede abandonarla. Vindel argumenta que el segundo viaje a París la hizo sufrir de «la tragedia del desencuentro, y enfatiza la tremenda soledad que ella sentía al presentir que no tenía raíces en ningún parte, irritada por su sensibilidad enorme, que la conducían a “la locura y al desvarío»⁹⁴⁰. En su *Diario* en 1967 escribe:

Soy judía. De esto se trata. Hace mucho que se trata solamente de esto. No soy argentina. Soy judía. Este descubrimiento me obliga a impedir movimientos esenciales de mi naturaleza: buscar verdugos. Mi padre y el sufrimiento de mi raza me avisan que los desafíe, que, si hace falta,

⁹³⁹ Alejandra Pizarnik, «Poema para el padre», Caracas, *Revista Árbol de Fuego*, año 5, 46 (1972).

⁹⁴⁰ J. Vindel S., *Tristeza y dolor*, p. 45.

me vuelva yo verdugo. [...] Acaso quiero adjudicar a mí ser judío esta imposibilidad absoluta de entrar en la comunidad argentina que integro nominalmente (*D*: 535).

A partir de este momento, su escritura cambia radicalmente hacia una desnudez mística y este extremismo, como señala Depetris, «está dado justamente por la intromisión en lo temido que es para Pizarnik, temor a la pérdida de la identidad, a la desnudez, a la locura y a la muerte»⁹⁴¹. Este aspecto se manifiesta más en *El infierno musical* que es la antesala del abismo. En este libro, que aparece en 1971 se acentúa la fragmentación y la soledad:

La soledad no es estar parada en el muelle, a la madrugada, mirando el agua con avidez. La soledad es no poder decirla por no poder circundarla por no poder darle un rostro por no poder hacerla sinónimo de un paisaje. La soledad sería esta melancolía rota de mis frases.

(«La palabra del deseo», *IM*: 224)

En este poemario se revela el sentimiento más profundo del alma desorientada de la poeta y del terror de vivir ineludiblemente lo que parece más infernal en toda la obra. La poeta siente miedo y confiesa su estado íntimo con la máxima. Enfrentado a la tremenda realidad del dolor, Cristián Basso señala que solo queda el temor que promueve el ocultamiento del ser en las palabras, «posibilidad última e intangible de la construcción identitaria del sujeto poético, de existir sin apariencias, sin cuerpo, evitando ser visto o alcanzado por la “llaga del infierno” y evitar la tortuosa realidad que deviene, como destaca»⁹⁴².

Es en *El infierno musical* donde se evidencia de nuevo la posibilidad de locura en Pizarnik: “Pierdo la razón si hablo. / Pierdo los años si callo” («Los poseídos entre lilas: II», *PC*: 240). Sobreviene una etapa de marcada melancolía, y es la sombra de la locura que domina sus últimos años. Es evidente que casi todas las imágenes de los dos últimos libros de Pizarnik son de desgarramiento y de alienación en este período de intensa depresión. Como plantea Depetris, así como en *Extracción de la piedra de locura* la poeta habla desde “los costados abisales de la muerte”, en *El infierno musical* (y antes, en *Nombres y figuras*) lo hace desde “la difracción de la unidad ontológica”. Esta falta de acuerdo en el ser se percibe en una nueva escisión del Yo que

⁹⁴¹ C. Depetris, *Aporética*, p. 163.

⁹⁴² C. B. Benelli, «Presencia del imaginario de Hieronymus Bosch», pp. 29-45.

aunque mantiene su diálogo con Tú, se contrapone esencialmente a Ella⁹⁴³. Por lo tanto, la pregunta ya no es “¿quién soy?” sino “¿quién es yo?” (PC: 349). Como dirá Depetris:

La crítica literaria sobre la obra de Alejandra Pizarnik coloca, en *El infierno musical*, el punto final de esta tensión ontológica y poética referida en la muerte y en el silencio. Creemos que, efectivamente, Pizarnik llega en este libro a una densidad aporética extrema que puede ser índice de una clausura, pero también esta densidad puede ser indicio de un nuevo movimiento que propone una poética y una ontología ya no de lo Mismo sino de lo “absolutamente otro”⁹⁴⁴.

Es en el año 1970 cuando sufre su primera gran depresión y casi no publica. Desde su adolescencia, Pizarnik presentía y deseaba una locura que la sacara de la realidad, que le permitiera permanecer en el “paraíso” construido por su imaginación⁹⁴⁵, y es en *El infierno musical* que su deseo se hace realidad y unas imágenes de principio de locura se presentan, como “Risas en el interior de las paredes” («El deseo de la palabra», PC: 223). En su *Diario* en reiteradas ocasiones escribe que desea enloquecer, como lo que escribió en 1956⁹⁴⁶: «Ojalá enloquezca o muera pronto. Estoy segura de que pronto va a suceder algo. No es posible continuar así, tan sola, viviendo y llorando» (D: 147).

Ella estaba al tanto de su estado y en una carta a Rubén Vela, en el periodo en que aún intentaba “ser parte de este mundo” y trabajar le escribe que «es necesario hacer algo aparte de escribir; de lo contrario se enloquecería estando siempre encima de los poemas»⁹⁴⁷ y, precisamente, al final de sus días su único refugio era estar sobre los poemas. Pizarnik leyendo y trabajando en sus poemas se convierte en una “exploradora” del lenguaje y del misterio. Carmen

⁹⁴³ C. Depetris, *Aporética*, p. 41.

⁹⁴⁴ *Ibid*, p. 39.

⁹⁴⁵ Pizarnik, siendo adolescente, sufría de depresión y por esta razón, ella misma llama por teléfono al psicoanalista y escritor León Ostrov, para solicitarle una entrevista. A partir de aquí, las visitas fueron frecuentes; Ostrov recuerda así el primer encuentro que tuvo con Alejandra: «Mi primera impresión, cuando la vi, fue la de estar frente a una adolescente entre angélica y estafalaria. Me impresionaron su grandes ojos, transparentes y aterrados, y su voz, grave y lenta, en la que temblaban todos los miedos». Andrea Ostrov, *Alejandra Pizarnik/ León Ostrov: cartas*, 1ª (ed.), Buenos Aires: Eduvim, 2012, p. 20.

⁹⁴⁶ Y dos años más tarde, justamente a partir de 1958 cuando la idea de la muerte comienza a rondar a la poeta con una recurrencia sin precedentes, escribe: «He pensado en la locura, he llorado rogando al cielo que me permita enloquecer. [...] Tal vez esté enloqueciendo. Pero tal vez no. Porque lo deseo, lo deseo tanto como la muerte. Cierro los ojos y sueño la locura. Un estar para siempre con los fantasmas amados, llámese paraíso, vientre materno, o lo que el demonio quiera... Allí, una niña llamada Alejandra, aprendería a sonreír con menos amargura» (D: 187 y 188).

⁹⁴⁷ I. Bordelois, *Correspondencia Pizarnik*, p. 39.

Boullosa, poeta mexicana, con respecto al acto de mezclarse completamente con su obra afirma que «Pizarnik se puso a sí misma como materia de trabajo y no pudo recuperarse, no le fue posible ya autorrescatarse»⁹⁴⁸. Ella misma dice: «Siento desde mi sangre que no quiero ver a nadie, ni conversar con nadie, y que nada me importa salvo aprender a interesarme obsesivamente por la literatura. Yo sé que esto es locura. Yo sé que es un atentado a mi vida. Yo sé muy bien» (*D*: 104).

Su desequilibrio personal que había comenzado desde sus poemas fragmentados, junto con la pérdida de su propia presencia e identidad en una multiplicidad de “Yoes”, con esta exploración exagerada del lenguaje y auto-considerarse la materia de su trabajo, termina por sumergirla en la locura. Porque la exploración del lenguaje, según Daza, significa también «una indagación por caminos peligrosos que la seducen, por ese misterio con el que desea involucrarse y cifrarlo en su obra»; un misterio que la lleva a acercarse y poco a poco sumergirse en la locura, el silencio y la muerte, porque aquellos territorios fuera de los límites son los que desea recorrer, descifrar y reescribir⁹⁴⁹. De este modo, se explica su desequilibrio personal, el cual se reafirma finalmente al saber que la poeta expresa: “No puedo hablar con mi voz sino con mis voces” («Piedra fundamental», *PC*: 218):

mi primera persona está herida
mi primera persona del singular

(«En esta noche, en este mundo», *PC*: 371)

Pizarnik está herida y para recuperarse se refugia en su único medicamento, la poesía. La poesía surge como una cura para la herida, una herida que ha sido causada por la misma vida. Pero Pizarnik no sabe que la literatura en tanto vida se manifiesta como “un arma de doble filo, que al mismo tiempo cura y produce la herida”⁹⁵⁰. Ejemplo de este fenómeno se observa en *El infierno musical* que lleva a la poeta a la orilla de su total desacuerdo con el lenguaje. Aquí, como indica Paulina Daza, «la palabra que la protegía, y era como su arma de defensa produce un doble efecto, por un lado produce una defensa que traiciona el orden establecido, mientras al mismo tiempo el

⁹⁴⁸ P. Daza D., «La poesía es un juego peligroso», pp. 72-95.

⁹⁴⁹ *Ibid.*

⁹⁵⁰ P. Daza D., «Alejandra Pizarnik», pp. 207-225

lenguaje la traiciona a ella misma», transformando el poema en un “Impuro diálogo / Un proyectarse desesperado de la materia verbal” («El infierno musical», *IM*: 222)⁹⁵¹. En una entrevista con Marta Isabel Moia señala: «Se ha dicho que el poeta es el gran terapeuta. En este sentido, el quehacer poético implicaría exorcizar, conjurar y, además, reparar. Escribir un poema para reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos»⁹⁵².

No hay duda de que una vida que se convirtió en literatura y culmina con su internamiento en un hospital psiquiátrico y el acto final de autoinmolación apenas resiste la fragilidad de los límites que, en general, tienden a interponerse entre el sujeto y su trabajo. Así mismo, es en este libro donde la idea del suicidio aparece explícita. La poeta describe con placer el acto de inmolarse, como si el suicidio fuese un triunfo, un desprenderse del ser material para llegar a lo deseado. Rojas también afirma que «ella escribe para salvarse y muere para salvarse; escribe para acceder al conocimiento (del mundo, de sí), y muere para restituirse en él»⁹⁵³. Pizarnik desde la juventud «no creía en la felicidad, y solo creía en la vida y la muerte» (*D*: 164), y en muchas ocasiones en su *Diario* menciona que debería suicidarse y que “sería su único acto no destructivo”, porque ella se quitaba la vida para protegerse. En 1963 escribe:

Sucede que debí suicidarme a los 18 años. Ahora es tarde para ser como soy. Nunca alcanzaré la serenidad. En cuanto al desorden actual es suicida pero no lo suficiente. Algo me retiene y no me deja ir al fondo del desorden. Pero mi sed de destrucción. Es tarde. No se puede, a mi edad, jugar de esta manera. ¿No se puede? Tal vez sí se puede pero yo no. A mí me tienta también lo otro, el trabajo intenso, la continuidad en la creación. Todo el día me interrogo acerca del suicidio. Sé que debo suicidarme. Sería mi único acto no destructivo. Suicidarme para preservarme (*D*: 744).

De este modo, el poema se convierte en morada del sueño, la muerte y la locura. La locura está concebida como un espacio, fuente de creatividad:

⁹⁵¹ P. Daza D., «La poesía es un juego peligroso», pp. 72-95.

⁹⁵² M. Moia, «Algunas claves de Alejandra Pizarnik», <http://www.cibertaller.com.ar/pizarnik.htm> [consulta: 25 julio 2018].

⁹⁵³ C. Pérez R., «A propósito de Alejandra Pizarnik», pp. 391-414.

Palabra o presencia seguida por animales perfumados; triste como sí misma, hermosa como el suicidio; y que me sobrevuela como una dinastía de soles.

(«En un ejemplar de Les Chants de Maldoror», *PC*: 371)

Para Pizarnik el suicidio es hermoso y en esta relación, Emil Cioran recogiendo esta idea de los poetas malditos en su libro *En las cimas de la desesperación* con respecto a la muerte y la belleza, apunta:

La muerte niega la estética, de la misma manera que el sufrimiento o la tristeza. La muerte y la belleza son dos nociones que se excluyen mutuamente... nada es más grave y más siniestro para mí que la muerte. ¿Cómo es posible que haya habido poetas a los que les haya parecido bella y que la hayan celebrado? La muerte representa el valor absoluto de lo negativo.⁹⁵⁴

Sea lo que fuere, quien haya leído *El infierno musical* – infierno de la palabra – se da cuenta del tono sumamente inquietante de la poeta y su profundo pesimismo. Se hace evidente la disociación de la personalidad de ella, las múltiples personalidades y las diferentes voces que la atormentan. Sin embargo, fue con la publicación de *La condesa sangrienta* en 1965 en la revista *Testigo* cuando su interés por el sadismo, y la fascinación que ejercía sobre ella, se evidenciaron. Es también de esa época su interés por la obscenidad⁹⁵⁵. Pizarnik está rodeada de un infierno dorado que no le permite ascender hacia la felicidad; entonces, obsesionada con su soledad obligada, convirtió su deseo en una meta que, al final, hipotecó su descanso, alienó su paz y le robó la tranquilidad.

⁹⁵⁴ Emil Cioran, *En las cimas de la desesperación*, Barcelona: Tusquets, 2009, p. 152.

⁹⁵⁵ E. Cozarinsky, comenta que: «En su último tiempo Alejandra estaba muy interesada en la obscenidad. Yo no podía seguirla en su delirio y la dejé de ver unos dos años o un año y medio antes de su muerte. Una de las últimas veces que hablamos por teléfono fue una de sus habituales llamadas a las tres o cuatro de la mañana, cuando estaba haciendo una pausa en su trabajo y tomaba su té de la tarde, digamos. Recuerdo que estaba haciendo una lista alterada del comité de redacción de *Sur*. Desgraciadamente he olvidado casi todos los juegos de palabras, salvo “No me gonzález el lanuza”, que repetía con su voz grave y sus acentos más salaces». S. Haydu, «Alejandra Pizarnik: evolución de un lenguaje poético»,

[http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_52/cap3/aventuras.aspx?culture=en&navid=221] [consulta: 15 octubre 2018].

3.3. LA MUERTE: DEL TEMOR AL SUICIDIO

Estoy deshonrada. Sucia. No tengo dinero ni amigos ni amor. Deseos. Sólo deseos. Pérdida. Mi vida es un eterno perder rociado de angustias y melancolías baratas. Nada queda. Hay una sensación de aridez vergonzosa. Así va la vida, Alejandra. Tengo infinitos deseos de suicidarme. Sonrío. ¡Mentira! Más que morir, quiero irme. Irme a las infinitas inexistencias (*D*: 65).

Y así comienza la vida artística de Alejandra Pizarnik en 1955. Su obra es un viaje continuo a su interior. La poeta trata de examinarse por dentro, de conocer su estado emocional, de resolver los conflictos más profundos que implica para ella vivir. Su poesía está cargada de simbolismo: los espejos, el viento, la noche, el color sombrío (gris, lúgubre) de sus versos. Todo hace alusión a la soledad, la muerte, la tristeza, el desarraigo, la desolación, el miedo, la angustia existencial.

La poeta le teme a la muerte interior, por eso la agobian las dudas existenciales. Se siente agredida por la realidad material, por eso se siente sola. Todo ello la conduce a la melancolía, a la profunda y desgarradora tristeza. En palabras de Koremblit, «Alejandra Pizarnik, nacida de sí misma al alba, la cazadora de su propio cuerpo y sombra, en su soledad, olvidada, la diosa virgen sin fieles ni ofrendas, sólo recibe los tributos del frío, el viento, la lluvia y el trueno»⁹⁵⁶:

He dado el salto de mí al alba.
He dejado mi cuerpo junto a la
luz
y he cantado la tristeza de lo que
nace.

(«1», *AD*: 4)

El alba se convierte en un lugar alejado en donde se ha quedado parte del Yo – la infancia – y al que es imposible volver después de haber visto las sombras nocturnas – la adultez –. Como aclara María Calle, es por ello, «que allí dejará su cuerpo e intentará volver sin conseguirlo, se

⁹⁵⁶ Bernardo Koremblit E., *Todas las que ella era. Ensayo sobre Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires: Corregidor, 1991, p. 35.

desdoblará en varios cuerpos para poder dejar morir a algunos de ellos en la luz solar»⁹⁵⁷. Y es precisamente en este momento cuando “la jaula” se vuelve “pájaro” y Pizarnik decide alejarse del mundo de los adultos y sus responsabilidades, y poco a poco encuentra su libertad en enclaustrarse. Ella no sabe qué hacer con el miedo, y por esta razón, la jaula se convierte en su refugio para protegerla de “los monstruos” que se encuentran “detrás del aire” y que quieren “beber su sangre”:

Señor

La jaula se ha vuelto pájaro

y se ha volado

y mi corazón está loco

porque aúlla a la muerte

y sonríe detrás del viento

a mis delirios

Qué haré con el miedo

Qué haré con el miedo

(«El despertar»⁹⁵⁸, *AP*: 72)

Ella no sabe “qué hacer con el miedo”, porque su corazón demente desea la muerte. ¿Qué significa “el despertar” para Alejandra Pizarnik? Nada más que comprender la inestabilidad del mundo y la vida y que la libertad es un engaño, que la vida es una tortura. En una carta a León Ostrov escribe: «Todavía me contemplo, asombrada de estar viva»⁹⁵⁹.

En este poema Pizarnik recoge lo que piensa de su ser y existencia, una especie de tránsito estático, una imitación de lo que debería ser la vida; a través de una oración invoca a lo desconocido, para obtener un poco de piedad⁹⁶⁰. En opinión de Javier Manzano, en «El despertar» Pizarnik quiere decirnos que «despertar de la inocencia es, ante todo, despertar a la muerte real,

⁹⁵⁷ M. I. Calle R., «La búsqueda de lo celeste», <<https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/45/94>> [consulta: 2 octubre 2018].

⁹⁵⁸ Este poema junto a *La última inocencia* están dedicados a su psicoanalista, León Ostrov.

⁹⁵⁹ A. Ostrov, *Pizarnik/ Ostrov: cartas*, p. 75.

⁹⁶⁰ (s.n), «El despertar de Alejandra Pizarnik: la poética de no ser de este mundo», *Delailusionalcaos*, 2016 <<http://delailusionalcaos.blogspot.com/2016/07/el-despertar-de-alejandra-pizarnik-la.html>> [consulta: 20 noviembre 2018].

física, ser consciente del paso del tiempo y no tener la oportunidad de volver atrás. Como la Eva que come del árbol de la Ciencia del Bien y del Mal, la poeta se siente expulsada del jardín edénico y arrojada»⁹⁶¹.

El miedo es el tema fundamental de su poesía, concebido como ceremonias en las cuales sus dobles han de morir sacrificionalmente. El miedo que “la empuja a asesinar a sus dobles tiene”, como apunta Depetris, «cualidades hematófagas y establece una relación entre devorador y devorada que lejos de ser parasitaria resulta simbiótica, puesto que la poeta necesita de esta melancolía para llevar a cabo la ceremonia que supone el poema»⁹⁶²:

En el eco de mis muertes
aún hay miedo.
¿Sabes tú del miedo?
Sé del miedo cuando digo mi nombre.
Es el miedo,
el miedo con sombrero negro
escondiendo ratas en mi sangre,
o el miedo con labios muertos
bebiendo mis deseos.
Sí. En el eco de mis muertes
aún hay miedo.

(«El miedo», *AP*: 67)

“El miedo con sombrero negro” está “bebiendo sus deseos”; entonces, la poeta se pregunta ¿por qué seguir viviendo en este miedo?, ¿por qué seguir viviendo cuando no se cumplen sus deseos?, y en consecuencia, ¿por qué seguir viviendo en esta muerte? Y es, justamente, en este momento que la idea del suicidio aparece por primera vez, porque ella está desilusionada y vacía de los deseos vitales y se pregunta por qué no se suicida para poder escapar “al otro lado de la noche”, donde la espera el barco del amor y de la tranquilidad, más allá de la ceremonia poemática:

⁹⁶¹ J. Manzano F., «La enamorada de la muerte», pp. 1-8.

⁹⁶² C. Depetris, *Aporética*, p. 60.

¿Cómo no me suicido frente a un
espejo
y desaparezco para reaparecer en el
mar
donde un gran barco me esperaría
con las luces encendidas?

¿Cómo no me extraigo las venas
y hago con ellas una escala
para huir al otro lado de la noche?

(«El despertar», *AP*: 74)

Pizarnik quiere quitarse la vida para huir de las amenazas de este mundo en el que se siente aislada; sabía que algún día iba a partir, para nunca regresar. «“El despertar” fue una denuncia explícita de la existencia que no deseaba, de un trajinar constante de luchas de contrarios, de una antítesis que se le presentaban y frente a las que no respondía sino con paradojas»⁹⁶³. La poeta “enamorada por los espejos” («Un sueño donde el silencio es de oro», *EPL*: II: 188), en ella ve a esa otra que es, y como señala Fuentes, «el espejo alude a la abstracción de la escritura y al estrecho vínculo que ésta mantiene con la otredad»⁹⁶⁴:

...Miedo de ser dos
camino del espejo:
alguien en mí dormido
me come y me bebe.

(«14», *AD*: 7)

De este modo el texto se convierte en un espejo en el que se produce el desdoblamiento, donde se crea un otro espacio, no de una colisión con una imagen reconocible, sino todo lo contrario, un espacio de extrañamiento y de separación. *Árbol de Diana*, como destaca Depetris,

⁹⁶³ (s.n), «El despertar», <<http://delailusionalcaos.blogspot.com/2016/07/el-despertar-de-alejandra-pizarnik-la.html>> [consulta: 20 noviembre 2018].

⁹⁶⁴ J. Fuentes G., «Emblemas poéticos», [consulta: 20 noviembre 2018].

es el primer libro de desdoblamiento de Alejandra Pizarnik⁹⁶⁵. En el nivel de la enunciación, según Villalobos, «ocurre un desdoblamiento conflictivo entre el Yo poético y un Ella personaje poético, quienes se debaten dentro del poema en los extremos del pasado y el presente, la inocencia y la desolación, la memoria y la visión, la conciencia y la inconciencia, la esperanza y el fracaso»⁹⁶⁶. En consecuencia, Pizarnik se convierte en uno de los “personajes alejandrinos”, producto del desdoblamiento del sujeto poético:

ella se desnuda en el paraíso
de su memoria
ella desconoce el feroz destino
de sus visiones
ella tiene miedo de no saber nombrar
lo que no existe

(«6», AD: 5)

Pizarnik es el personaje de sus poemas y en este poema se dirige como “ella”, doble del sujeto poético, quien se encuentra desamparada, indefensa y “desnuda en el paraíso” de sus recuerdos; no sabe a dónde la llevará el proceso de creación: “desconoce el feroz destino de sus visiones” y ni siquiera está segura de poder realizarlo: “tiene miedo de no saber nombrar lo que no existe”⁹⁶⁷. Pareciera que la poeta se ha rendido, ha claudicado, y lo único que le queda es, precisamente, tematizar su fracaso:

Este canto arrepentido, vigía detrás de mis poemas
este canto me desmiente, me amordaza

(«38», AD: 13)

Su mundo es generalmente amargo y melancólico. Una vida definida como un dolor vehemente, una absoluta desesperación. Un mundo lleno de estatuas rotas, muñecas, máscaras,

⁹⁶⁵ C. Depetris, *Aporética*, p. 58.

⁹⁶⁶ P. Villalobos J., «Alejandra Pizarnik en el país de lo no visto», pp. 109-128.

⁹⁶⁷ *Ibid.*

cadáveres, cuervos y ataúdes que forman los elementos de ese constante velatorio que es la poesía de Alejandra Pizarnik. Como también afirma Lida Aronne, los colores que pintan los poemas de Pizarnik son el negro, gris, rojo, verde, los distintos colores de la muerte⁹⁶⁸. Para Olga Orozco, su pesimismo de esos años tiene que ver con sus fracasos amorosos, y la muerte del poeta colombiano Jorge Gaitán Durán, por quien sintió un enamoramiento profundo⁹⁶⁹.

Quisiera hablar de la vida
Pues esto es la vida
este aullido, este clavarse las uñas
en el pecho, este arrancarse
la cabellera a puñados, este escupirse
a los propios ojos, sólo por decir,
sólo por ver si se puede decir:
«es que soy yo? verdad que sí?
¿no es verdad que yo existo
y no soy la pesadilla de una bestia?».

(«Mucho más allá», *AP*: 75)

Así habla de la vida la poesía de Alejandra Pizarnik. La vida afluye aquí en una violencia física, en una herida, que constituye un intento de verificar la identidad de la existencia a través del lenguaje. Es una descripción sarcástica y muy amarga de la vida tal y como es percibida como la poeta, no sin influencias del existencialismo: un absurdo sonreír hasta “la última esperanza”, quebrantada definitivamente por la muerte. Lo que queda de poesía, como afirma Sarah Martín, «es un bascular en ese desequilibrio imposible entre la vida y la muerte, la ininteligibilidad y el silencio, el amor y la soledad»⁹⁷⁰.

El pasado no se separa de ella en ninguna etapa de su vida, y sin duda, la gran poeta de la infancia es Alejandra Pizarnik, como reclama Link, y no casualmente es, también, una de las

⁹⁶⁸ L. Aronne-Amestoy, «La palabra en Pizarnik», pp. 229-244.

⁹⁶⁹ En la conversación de Mario Roberto Pelicó con la madre de Alejandra Pizarnik, ella le confirmó esa pasión, y le dijo que, a su parecer, Alejandra nunca se recuperó de su muerte.

⁹⁷⁰ S. Martín L., *Poesía y conocimiento*, p. 285.

grandes místicas⁹⁷¹. La poeta no disfrutó de una niñez alegre y la nostalgia de la infancia es uno de los temas recurrentes en la poesía de Pizarnik⁹⁷². Se manifiesta en “la configuración de escenarios miniaturizados, de juguete”, como indica Fiona Mackintosh: «En la constante alusión a las muñecas, en la obsesión por la figura de la Alicia de Lewis Carroll, en la percepción de la niñez como un equivalente de la felicidad»⁹⁷³.

La hermosura de la infancia sombría, la tristeza imperdonable entre muñecas, estatuas, cosas mudas, favorables al doble monólogo entre yo y mi antro lujurioso, el tesoro de los piratas enterrado en mi primera persona del singular.

(«Nombres y figuras», *IM*: 225)

Alejandra recreada en sus poemas y en sus cuentos, con la imagen de una niña introvertida y solitaria, y llena ya de fantasías y terrores, explicita la entrada en la muerte de una presencia infantil anónima, como “Alicia”⁹⁷⁴:

hora en que la yerba crece
en la memoria del caballo.
El viento pronuncia discursos ingenuos

⁹⁷¹ Daniel Link, «La infancia como falta», *Cuadernos Lírico*, 2014 <<http://journals.openedition.org/lirico/1798>> [consulta: 15 noviembre 2018].

⁹⁷² Link continúa: «Examinando los libros de su biblioteca descubrí entre sus muchos tesoros un libro en alemán, un “librito de rimas infantiles” que fue muy importante para ella, según me dijo su albacea literaria, Ana Becciu. Se trata de *Blumen-Märchen*, con textos e ilustraciones de Ernst Kreidolf (Kreidolf, 1952). Como su título lo indica, todos los poemas y dibujos son sobre flores y jardines (como los mundos de Alicia, que tanto le gustaban). A veces se trata de una fiesta a la luz de los insectos, a veces de un debate florido. No hace falta recordar que lo floral es otro de los motivos más transitados por los poemas de Pizarnik: “en el cerebro flores pequeñas/ danzando como palabras en la boca de un mudo” («5», *AD*: 5), junto con las muñecas y las niñas muertas – autómatas o fantasmas, restos de personas que, junto con el humor, los objetos de la vida cotidiana e, incluso, el cuerpo, fueron decisivamente sacrificados en el altar de un ars poética sin concesiones, un juego a muerte →». Si Pizarnik atesoró este libro infantil es porque podía leer en él “la atmósfera interior de su infancia”, esa infancia que es, al mismo tiempo la propia y la infancia de la humanidad, perdida y olvidada en la catástrofe de una Historia congelada para siempre. D. Link, «La infancia como falta», <<http://journals.openedition.org/lirico/1798>> [consulta: 15 noviembre 2018].

⁹⁷³ Fiona Mackintosh, *Árbol de Alejandra: Pizarnik reassessed*, Woodbridge: Tamesis Books, 2007, pp. 119-164.

⁹⁷⁴ Como indica Tamara Kamenszain: «Los mitos como la muerte de la infancia o el paraíso perdido se presentan desde el poemario *La última inocencia* [...] dados vuelta. Lejos de simbolizar un anhelo romántico de la poesía o un territorio que esta debería recuperar, aparecen como ese sobreentendido (lo “ya” visto) a partir del cual la poesía puede empezar a latir con su corazón muerto». Tamara Kamenszain, «La niña extraviada en Pizarnik», *Feminaria Literaria*, vol. 6, 10 (1996), p. 11-12.

en honor de las lilas,
y alguien entra en la muerte
con los ojos abiertos
como Alicia en el país de lo ya visto.

(«Infancia», *TN*: 147)

La poeta sostiene un diálogo permanente con la obra de Lewis Carroll *Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia a través del espejo*. En su *Diario* hace mención a sueños con los personajes de Alicia: la Reina, el Sombrero, la Liebre loca, el Lirón, los flamencos para jugar al cricket y los espejos (*D*: 330). Ella entra en “el país de las maravillas” para relacionarlo con la muerte y en aquel “jardín encantada”, los recuerdos de la infancia perdida asaltan toda su mente:

Una de las frases que más me obsesionan la dice la pequeña Alice en el País de las Maravillas: “Sólo vine a ver el jardín”. [...] Para Alice y para mí, el jardín sería el lugar de la cita o dicho con las palabras de Mircea Eliade, el centro del mundo. Lo cual me sugiere esta frase: El jardín es verde en el cerebro. Frase mía que me conduce a otra siguiente de Georges Bachelard, que espero recordar fielmente: El jardín del recuerdo-sueño, perdido en un más allá del pasado verdadero⁹⁷⁵.

Pizarnik está en búsqueda de “un lugar más o menos propicio para vivir”, es decir: “un sitio pequeño donde cantar y poder llorar tranquila a veces”, y ese sitio no es “una casa”, sino “un jardín” como lo menciona en «Un jardín»:

- Sólo vine a ver el jardín – dijo.

Pero cada vez que visitaba un jardín comprobaba que no era el que buscaba, el que quería. Era como hablar o escribir. Después de hablar o de escribir siempre tenía que explicar.

(«Un jardín», *TS*: 323)

“El jardín prohibido”, como destaca Depetris, «lucha con, y al mismo tiempo se acopla a la demandante afirmación de Pizarnik de que “hay un jardín”». En efecto, hay un jardín al que la

⁹⁷⁵ M. Moia, «Algunas claves de Alejandra Pizarnik», <<http://www.cibertaller.com.ar/pizarnik.htm>> [consulta: 25 julio 2018].

poeta tiende pero no llega, porque siempre deriva en su realidad, porque es prohibido: “El jardín de las delicias solo existe fuera de los jardines” («Inminencia», *TS, PC*: 195)⁹⁷⁶. Ella desea tender hacia lo deseado pero como es prohibido, nunca llega:

Y es siempre el jardín de lilas del otro lado del río. Si el alma pregunta si queda lejos se le responderá: del otro lado del río, no éste sino aquél.

(«Rescate», *EPL*: II: 190)

Debido a que Pizarnik no encuentra “el silencio” en el jardín, la muerte tiende su sombra de nuevo sobre ella, y otra vez, con Alicia, viaja al país de las maravillas en «A tiempo y no»⁹⁷⁷, con la diferencia de que esta vez, la infancia es opuesta a la felicidad y Alicia y la muerte exploran “el otro lado”, el lugar de ingreso a la muerte. Alicia acompañada por la muerte, se dirige a conocer la historia de “la reina loca”, pero al final se da cuenta de que está jugando con la muerte:

- Esta niña desea conocer tu historia – dijo la muerte. [...]

La reina loca suspiró.

- Me he acostado con mi madre. Me he acostado con mi padre. Me he acostado con mi hijo. Me he acostado con mi caballo – dijo.

Y agregó – ¿Y qué?

La muerte escupió otro pétalo y bostezó.

- Qué interesante – dijo la niña con temor de que su muñeca hubiese escuchado. Pero la muñeca sonreía, aunque tal vez con demasiado candor. [...]

La muerte bostezó. La muñeca abrió los ojos.

- ¡Qué bida! – dijo la muñeca, que aún no sabía hablar sin faltas de ortografía...

Como se observa, la similitud entre el personaje de la niña y la muñeca es evidente. La muñeca representa la inocencia de la niña que todavía no ha aprendido a hablar correctamente, y

⁹⁷⁶ C. Depetris, *Aporética*, p. 58.

⁹⁷⁷ Este relato iba a constituir una de las cuatro partes de un libro. Sería, según una notita hallada entre las fichas de Alejandra Pizarnik, un homenaje a *Alice in Wonderland*. Publicado en la revista *Sur*, no. 514, Buenos Aires, septiembre-octubre de 1968

el ambiente horrorífico anuncia que ella también está sometida a la muerte⁹⁷⁸. La muñeca nos mira con ojos muertos, a la vez que representa algo vivo. La niña nos mira con ojos vivos, pero está muy cerca de la muerte.

Este triángulo de la niña, la muñeca y la muerte se reconstruye nuevamente en la «Devoción»⁹⁷⁹, donde Pizarnik reescribe *Alicia en el país de las maravillas* de Carroll, a través de un relato corto, y en un lugar donde la muerte habla, invita y rodea a Alicia/Alejandra:

Debajo de un árbol, frente a la casa, veíase una mesa y sentadas a ella, la muerte y la niña tomaban el té. Una muñeca estaba sentada entre ellas, indeciblemente hermosa, y la muerte y la niña la miraban más que al crepúsculo, a la vez que hablaban por encima de ella.

- Toma un poco de vino – dijo la muerte.

La niña dirigió una mirada a su alrededor, sin ver, sobre la mesa, otra cosa que té.

No veo que haya vino – dijo.

- Es que no hay – contestó la muerte.

- ¿Y por qué me dijo usted que había? – dijo.

- Nunca dije que hubiera sino que tomes – dijo la muerte

A pesar de que la poeta siempre mira al pasado, esto no quiere decir que disfrutara de una infancia oportuna. La infancia como “el paraíso perdido”, a salvo del jaleo del mundo adulto en el que se oculta el tesoro de la inocencia, como aclara Javier Manzano, para Alejandra Pizarnik fue «una época de su vida marcada por la incompreensión de sus padres y compañeros, por el sentimiento de extranjera, por el complejo de inferioridad respecto de su hermana Myriam y por diversas carencias afectivas reflejadas»⁹⁸⁰: «A pesar de todo mi infancia fue horrible y aun libre sufría y sabía que sufría. Debo repetir por milésima vez que mis padres se esmeraron en arruinarme. Y lo lograron. Por ignorancia, por estupidez y por falta de afecto» (D: 358).

⁹⁷⁸ Bajarlía indica que: «la inocencia no era la ingenuidad. Y mucho menos lo opuesto al pecado. La inocencia para ella era el despojamiento. O en otros términos: la expulsión de todo aquello que trababa el ser». J. J. Bajarlía, *Anatomía de un recuerdo*, p. 111.

⁹⁷⁹ A. Pizarnik, *Prosa completa*, p. 24.

⁹⁸⁰ J. Manzano F., «La enamorada de la muerte», pp. 1-8.

Esta es la confesión de la poeta en 1962. No es de extrañar, por tanto, que la infancia sea un jardín paradisíaco pero “recorrido en lágrimas” («La caída», *AP*: 62) y que se tiña en ocasiones de negro:

Yo no sé de la infancia
más que un miedo luminoso
y una mano que me arrastra
a mi otra orilla.

Mi infancia y su perfume
a pájaro acariciado.

(«Tiempo», *AP*: 57)

La época del frenesí poético y el refugio en el que se esconde la poeta del amenazador mundo de los adultos, el temor y sus responsabilidades, la obligan a construir con su escritura un espacio privado donde pueda vivir a salvo de todo; pero también, como sostiene Manzano, «parece tener la idea recurrente a lo largo de su obra de que este espacio poético tiene un precio y la poeta ha de pagar un “tributo” consistente en “matar” a la que fue y la que es y no quiere ser para que sea posible el renacimiento de su yo ideal, en contacto con lo trascendente»⁹⁸¹. Pero inevitablemente es el instante del día en que sufre el acoso de pesadillas y ansiedades personificadas, porque todos sabemos que “el cielo tiene el color de la infancia muerta” («La danza inmóvil», *AP*: 56):

...Recuerdo las negras mañanas de sol
cuando era niña
es decir ayer
es decir hace siglos...

(«El despertar», *AP*: 74)

⁹⁸¹ *Ibid.*

Ella ya “no sabe del sol”, el sol ha perdido su significado en su juicio y pasa a ser un personaje mortífero y ahora es la noche el único refugio en esta vida: “Tal vez la noche sea la vida y el sol la muerte” («La noche», *PC*: 65), tras haber desaparecido su infancia y también el amor. El sol se ha convertido en “negras mañanas de sol” que “cae como un muerto abandonado” («El ausente», *PC*: 77). La angustia en estos momentos lo invade todo y, llena de impotencia y de rabia contra sí misma, se siente una poeta frustrada, un “ángel idiota” incapaz de volar hasta el absoluto, ignorante del “color del cielo”. Color que sin embargo, en el colmo del pesimismo provocado posiblemente por una mala noche, no remite al absoluto más allá de la memoria y del presente, sino a “la infancia muerta”, cerrando un espantoso círculo vicioso del que no hay escapatoria:

La luz es demasiado grande
para mi infancia.
Pero ¿quién me dará la respuesta jamás usada?
Alguna palabra que me ampare del viento,
alguna verdad pequeña en que sentarme
y desde la cual vivirme, ...

(«Origen», *AP*: 68)

Pizarnik exiliada intenta regresar a la infancia perdida, pero cualquier intento de retorno a la infancia, según María Negroni, está siempre contaminado por el tiempo vivido. Aun así, Pizarnik construye un escenario, en cierto modo, “naíf o infantil” porque lo infantil se puede lograr con la desfiguración de la forma y vaciar de significado el orden establecido:

Este naíf violento es el artificio que permite a los personajes sustraerse (oponerse) al sistema establecido: ahí es donde reina el desborde, los desdoblamientos del Yo y la multiplicidad de los simulacros. Espacio encerrado en el que todo se desfigura, se fetichiza. Puesta en escena de la nada, el tiempo es un tiempo vacío y lo obscuro, una de las formas de expresar ese vacío⁹⁸².

⁹⁸² María Negroni, *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003, p. 58

...Recuerdo mi niñez
cuando yo era una anciana
Las flores morían en mis manos.
porque la danza salvaje de la alegría
les destruía el corazón...

(«El despertar», *AP*: 57)

Esta paradoja y el doble concepto de niñez-anciana, desencantada, y su terrible manera de enfrentarse cada día al sol negro, según Sara Martín, «serán reiterativos de su poesía y devendrán uno de sus temas obsesivos: el de la oscuridad, la noche»⁹⁸³. Hasta el fin, Alejandra Pizarnik jugará con la paradoja y el oxímoron. Como señalamos en el capítulo tres, esta característica es típica de la poética pizarnikiana. La poeta adulta se viste como la niña, frecuentemente marcado con el adjetivo “pequeña”. El Yo poético se manifiesta desde el desamparo, por las constantes alusiones a la muerte y para expresar el tiempo vacío:

no más las dulces metamorfosis
de una niña de seda
sonámbula ahora en la cornisa
de niebla

su despertar de mano respirando
de flor que se abre al viento

(«12», *AD*: 7)

La “niña de seda” del pasado que en sus manos marchitaban las flores, ahora es una flor sonámbula que con el soplo del viento se abre en la niebla. Como se observa, Pizarnik en este poema pone de manifiesto la muerte de esa niña que fue paradójicamente, introduciendo dos tiempos: un “antes”, propio de la infancia, y un “ahora”, propio de adultez. En el marco de la

⁹⁸³ S. Martín L., «El abismo del silencio», pp. 67-84.

tensión entre palabra y silencio, la “viajera”, con toda su carga metafórica plagada de referencias literarias, “muere explicando su muerte”:

la pequeña viajera
moría explicando su muerte

sabios animales nostálgicos
visitaban su cuerpo caliente

(«34», AD: 12)

En *Árbol de Diana*, como observamos, la infancia se percibe como un estado ideal al que debe aspirar el artista: Pizarnik anhela la infancia por su felicidad, por su pureza, pero también, y principalmente, porque es el reino de la mirada inocente. Los “personajes alejandrinos”, como destaca Adrián Fresno, «son producto del desdoblamiento del sujeto poético en una tercera persona, a la que se nombra “la pequeña olvidada”, “niña de seda”, “la pequeña muerta” o “la pequeña viajera”». Sin embargo, más allá de estas configuraciones, subyace un sentimiento general de fracaso a partir del cual se añora, con crueldad, un estado anterior en el que puede inferirse la inocencia de la infancia, de un deseo no cumplido. De esta manera, la futilidad de la vida y la inutilidad de crecer planean toda la obra.

Pizarnik dedica su vida a la poesía y en este camino lleno de obstáculos se siente sola, pero es a partir de *Los trabajos y las noches*, que la entrega del Yo se convierte en sacrificio donde comienza a velarse en silencio e insistentemente una ausencia. Aun así, el pasaje de la entrega del sujeto a su sacrificio, como pone de relieve Enrique Molina, comienza a ponerse de manifiesto con poemas que aluden a la infancia:

La fascinación de la infancia perdida se convierte en ella, por una oscura mutación que cambia los signos, en la fascinación de la muerte, igualmente deslumbradora una y otra, igualmente llenas de vértigo. Toda su poesía gira en torno a estos dos polos magnéticos, dos solicitudes

extremas que se funden en su voz y le dan, desde sus primeros libros hasta sus últimos textos, un acento inconfundible, una emoción esencial y una calidad extrañamente perturbadora⁹⁸⁴.

La causa de estos impulsos ascéticos es un miedo atroz al futuro incierto y a la adultez que amenazan con masacrar las inocentes certezas de una infancia edénica. Este miedo, según María Calle, «es el motivo de una constante caída desde la celeste infancia hacia la madurez terrenal en toda la obra poética de Alejandra Pizarnik»⁹⁸⁵. En 1970 escribe: «Escucho *Kol Nidrei* y pienso en mi papá, yo que no tuve papá ni mamá. Lloro al escucharlo. Lloro por mi orfandad; lloro porque he sido muy herida, muy humillada, muy ofendida» (*D*: 682).

Alejandra Pizarnik a través de la noche construye un puente que permite su retorno a la infancia, a la edad dorada donde “sus manos crecían con música”. Zonana indica que es de este modo como, «la poeta repetirá el descenso arquetípico de Orfeo hacia la morada de los bienaventurados y se establecerá como un nexo entre el mundo de los vivos y el de los muertos»⁹⁸⁶. También sale al encuentro de la noche. Siente su convocatoria al vuelo como un llamado misterioso:

mis manos crecían con música
detrás de las flores

pero ahora
por qué te busco, noche,
por qué duermo con tus muertos

(«Azul», *AP*: 64)

Esta entrada de la muerte en la infancia – o viceversa – está acompañada de símbolos cada vez más frecuentes como la noche. Como el sol se convirtió en “pequeños soles negros”, y consecuentemente, la noche y el sol se fundieron en uno solo, Pizarnik ahora se refugia en la

⁹⁸⁴ Enrique Molina, «Alejandra Pizarnik. *Árbol de Diana*», *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* 90, 1964, pp. 89-90.

⁹⁸⁵ M. Calle R., «La búsqueda de lo celeste», <<https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/45/94>> [consulta: 2 octubre 2018].

⁹⁸⁶ V. Zonana, «Itinerario del exilio», pp. 119-144.

noche. La noche en la poesía de Pizarnik se define como el espacio poético en que la poeta se siente a salvo; la noche es una madre que “me asiste como si me quisiera, / me cubre la conciencia con sus estrellas”:

Poco sé de la noche
pero la noche parece saber de mí,
y más aún, me asiste como si me quisiera,
me cubre la conciencia con sus estrellas.

(«La noche», *AP*: 65)

En el universo de Alejandra Pizarnik, la poeta tiende a presentarse como una “cantora nocturna”⁹⁸⁷. “La noche es la vida” y conmueve, como aclara Depetris:

Mueve de una manera extraña, mueve a través de una parálisis, del éxtasis, del asombro, mueve en agudos instantes de suspensión, mueve por el pasmo y el arrebató, mueve maravillando y aterrando, mueve en su intensidad esencial que sobredimensiona los miedos y los deseos: en la oscuridad de la noche, la soledad es más sola, el silencio más silencio⁹⁸⁸.

Su aproximación a lo nocturno, iniciada desde muy temprano – más en *Las aventuras perdidas* – se acentúa conforme se adentra en el bosque, donde, sometida al viento y al silencio, espera consumir su obra:

Y que de mí no quede más que la alegría de quien pidió entrar y le fue concedido. Es la música, es la muerte, lo que yo quise decir en noches variadas como los colores del bosque.

(«Las promesas de la música», *EPL*: 194)

El bosque es el lugar donde se escamotean las presencias, donde todo se oculta en las sombras y en la oscuridad. Todo se desaparece en el bosque, todo es inestable, y cambia

⁹⁸⁷ El primer poema del poemario *Extracción de la piedra de locura* se llama «Cantora nocturna», que Pizarnik ha dedicado a Olga Orozco.

⁹⁸⁸ C. Depetris, *Aporética*, p. 188.

rápidamente, de modo que las cosas y los seres alteran su entidad, su identidad, su nombre. El bosque lleva en sí “el deseo de la noche”; en el bosque Pizarnik ya no quiere ver, sino “quiere entrar” para satisfacer su deseo de noche:

Esta espectral textura de la oscuridad, esta melodía en los huesos, este soplo de silencios diversos, este ir abajo por abajo, esta galería oscura, oscura, este hundirse sin hundirse.

¿Qué estoy haciendo? Está oscuro y quiero entrar. No sé qué más decir. (Yo no quiero decir, yo quiero entrar.)

(«La palabra del deseo», *IM*: 224)

La realidad de la noche y la realidad del deseo para la poeta, como aclara Depetris, es, entonces, el bosque en la noche, lo que asegura la constante dirección irrealizable del deseo, porque diluye las presencias para que sea imposible llegar en el tender:

El bosque en la noche, el bosque de la noche, es el lugar del perpetuo extravío, la errancia en su movimiento más depurado, peregrinar la peregrinación misma porque siempre disloca los accesos y las metas: es, en definitiva, el espacio efímero donde el temor a perder el orden central y preciso de lo idéntico se realiza por la escurridiza e insistente presencia-ausencia de lo Otro⁹⁸⁹.

Por otro lado, Josefa Fuentes cree que Pizarnik «siente la inmensidad inmóvil de su bosque interior y ése es el espacio de su inmensidad íntima»⁹⁹⁰. Así que el miedo está dentro del ser mismo y no viene del exterior, entonces surge esta pregunta: ¿dónde huir, dónde refugiarse, a qué afuera? El espacio del bosque no es más que un “horrible afuera-adentro”⁹⁹¹:

⁹⁸⁹ *Ibid.*, p. 60.

⁹⁹⁰ J. Fuentes G., «Emblemas poéticos», https://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios_I_pizarnik.htm [consulta: 20 noviembre 2018].

⁹⁹¹ Bachelard dice: «En el análisis de las imágenes de inmensidad realizaríamos en nosotros el ser puro de la imaginación pura muestra que la inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad [...] No hace falta pasar mucho tiempo en el bosque para experimentar la impresión siempre un poco angustiada de que "nos hundimos" en un mundo sin límite. El bosque es un estado del alma». Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1983, pp. 220-224:

...Cuando llegamos al centro de la oscuridad el bosque se abrió. Murieron las formas despavoridas de la noche y no hubo más un afuera ni un adentro...

(«Contemplación»⁹⁹², *PC*: 305)

Pizarnik, cayendo “desde sí misma” como una “lila deshojada” («Contemplación», *EPL*: I: 177), “en un exceso de fuerza que la obliga al fuera de sí, viaja del mundo exterior hacia el adentro como no-lugar, vaciamiento y ceguera natural”, como destaca Delfina Muschietti⁹⁹³. Sin embargo, lo que importa es que, sobre todo, sabiendo que la muerte está cada vez más cerca, ella avanza, aún aterrorizada, en el tiempo de la noche en el bosque.

Aun así, para Pizarnik, la noche es el espacio de la creación. Como recoge Herrera, ella elige el ámbito de la noche para crear; «su condición de peregrinaje se cumple en la oscuridad, por eso pasa las noches de su vida escarbando en el lenguaje como una loca»⁹⁹⁴. De acuerdo con Calahorrano, «la noche es el tiempo en que se producen las palabras, y estas son los trabajos que resultan de las noches»; es *Los trabajos y las noches*, donde se presenta la palabra como producto de la alteridad del momento nocturno:

En la noche a tu lado
las palabras son claves, son llaves.
El deseo de morir es rey.

Que tu cuerpo sea siempre
un amado espacio de revelaciones.

(«Revelaciones», *TN*: 129)

⁹⁹² Pizarnik tiene dos poemas con el mismo nombre, uno escrito en 1968, y publicado en *La extracción de la piedra de locura*, y este escrito en 1971, de los pocos poemas escritos a finales de su vida. Lo interesante en los dos poemas es este verso en común “Murieron las formas despavoridas y no hubo más un afuera ni un adentro”; en el segundo, la expresión “de la noche” se ha añadido dentro del verso como se observa más arriba.

⁹⁹³ Delfina Muschietti, «Poesía y paisaje: exceso e infinito», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 538 (1995), pp. 81-88.

⁹⁹⁴ Cobo Borda, J. G., M. J. de Ruschi Crespo, Ricardo H. Herrera, *Usos de la imaginación, cuadernos de poesía y crítica*, Buenos Aires: El Imaginero, 1984, p. 97.

De acuerdo con John Monsalve, «la noche se presenta en relación con el lenguaje, las palabras son producto de la noche, son el momento en el que nacen, son las llaves de la mansión poética y las claves de su ser, de su otredad, y son la perspectiva que se abre hacia la muerte»⁹⁹⁵. Por su parte, Sarah Martín pone en evidencia que el deseo de la muerte sucede después de la abertura significativa de lo simbólico a través de la atmósfera nocturna y amorosa de la revelación⁹⁹⁶. Esta pulsión de muerte indica claramente una precipitación hacia la pérdida. La noche es el espacio absoluto, total, y a la vez vacío, el espacio de las privaciones, el lugar de la poesía. Es en la noche cuando el sentimiento de la ausencia se aumenta, y prepara a la poeta para el acto de creación:

Los ausentes soplan y la noche es densa. La noche tiene el color de los párpados del muerto.
Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo escribo la noche.

(«Linterna sorda», *EPL*: 178)

Es la noche que le ofrece un espacio para la complicidad y donde por medio de esa nocturnidad, todo puede ser posible, la hablante, su lenguaje, el cuerpo mismo y su metamorfosis porque lo lunar, según Bengochea:

La noche le ofrece ese vientre en el que la poeta puede reinventarse, como el texto y por ende el cuerpo poético, miles de veces. Su cuerpo abierto al rocío de la noche, cuerpo y poema, poema metamorfoseado en el cuerpo y viceversa, un anhelo que los surrealistas anhelaban, fundirse en el cuerpo del poema a través de su propio cuerpo⁹⁹⁷.

En cuanto hay momentos en que la poeta no siente satisfacción con en el lenguaje y el poema anuncia esa imposibilidad de felicidad de un sujeto fisurado, desgarrado que no encuentra

⁹⁹⁵ John Alexánder Monsalve Flórez, «La noche: alteridad y poesía. Un encuentro con Alejandra Pizarnik», 2010 <https://www.researchgate.net/publication/307861030_Deseo_y_muerte_en_la_poesia_de_Alejandra_Pizarnik> [consulta: 24 noviembre 2018].

⁹⁹⁶ S. Martín L., «El abismo del silencio», pp. 67-84.

⁹⁹⁷ Alina Bengochea, «Deseo y muerte en la poesía de Alejandra Pizarnik», *Researchgate*, 2008 <https://www.researchgate.net/publication/307861030_Deseo_y_muerte_en_la_poesia_de_Alejandra_Pizarnik> [consulta: 5 noviembre 2018].

palabras en el espacio que le pertenece, así “la estéril noche” se convierte en un “sol horrendo”, pues el día no es fértil para crear:

Tal vez esta noche no es noche,
debe ser sol horrendo, o
lo otro, o cualquier cosa...
¡Qué sé yo! ¡Faltan palabras,
falta candor, falta poesía
cuando la sangre llora y llora!

(«Noche», *UI*: 44)

Cuando la poeta no consigue crear y las palabras no la ayudan a salir de su celda, culpa al sol, por la luz que ella misma comporta: “No me hables del sol porque me moriría” («Extracción de la piedra de locura», *EPL*: 203). Ella quiere llegar al silencio, pero todavía la luz alumbra este empeño y no puede ser conducida a él:

La luz mala se ha acercado y nada es cierto. Y si pienso en todo lo que leí del espíritu...
Cerré los ojos, vi cuerpos luminosos que giraban en la niebla, en el lugar de las ambiguas
vecindades. No temas, nada te sobrevendrá, ya no hay violadores de tumbas. El silencio, el silencio
siempre, las monedas de oro del sueño... allí yo ebria de mil muertes, hablo de mí conmigo sólo
por saber si es verdad que estoy debajo de la hierba.

(«Extracción de la piedra de locura», *EPL*: IV: 203)

Pizarnik está viva físicamente pero escribe desde la muerte, por ello todo es inesperado, no existe un emisor compatible con el receptor, los dos se entrecruzan, se confunden⁹⁹⁸. No existe el tiempo porque en la muerte no existe la coherencia. Cuando dos voces conversan desde la tumba se abre el espacio de la libertad absoluta, todo es permitido:

⁹⁹⁸ C. Torres, G., «Alejandra Pizarnik», <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero28/alepizar.html>> [consulta: 12 octubre 2018].

Golpes en la tumba. Al filo de las palabras golpes en la tumba. Quién vive, dije. Yo dije quién vive. Y hasta cuándo esta intromisión de lo externo de lo interno, o de lo menos interno de lo interno, que se va tejiendo como un manto de arpillera sobre mi pobreza indecible...

(«Noche compartida en el recuerdo de una huida», *EPL*: IV: 213)

La poética de Alejandra Pizarnik, como señala Steiner, está definitivamente atravesada por una tensión y un pulso poético que resulta un pulso de muerte, porque es imposible salir del lenguaje sin salir de la vida; «lo que está íntegramente fuera del lenguaje está también fuera de la vida»⁹⁹⁹. Gutiérrez lo afirma e indica que Pizarnik en realidad crea una imagen poética sobre la terrible realidad de la muerte, «para encantarla desde el texto y construir sobre ella un andamio, para luego presentarlo como un placer exquisito, pero sólo para aquellos mórbidos que disfrutaban el delicado placer de la muerte por su propia mano»¹⁰⁰⁰. Muestra de esta imagen de la muerte se observa desde los últimos poemas de *Los trabajos y las noches*, donde Pizarnik construye un ser muriente que, cargado de pérdida, de ausencia, de vacío, se inserta definitivamente en la muerte¹⁰⁰¹. Carlos Pérez declara:

Hasta *Extracción de la piedra de locura*, la muerte es una apelación permanente, pero es todavía un tema literario, algo de lo que se habla. Este es, en cambio un libro escrito “en” la muerte, ubicado situacionalmente en la muerte, desde donde el Yo poético escucha “golpes en la tumba” o percibe “grises, densas voces en el antiguo lugar del corazón”. Es difícil encontrar en la literatura un ejemplo semejante, por el grado de intensidad con que la experiencia de la muerte es incorporada a un texto. Así como *El infierno musical*, su último poemario es, a secas, un libro póstumo escrito en vida¹⁰⁰².

Por lo tanto, *Extracción de la piedra de locura* es el libro en donde Pizarnik desestabiliza todas sus certezas. De los poemas breves y depurados de los dos libros anteriores, se da paso a un poemario que salta a poemas de una prosa extensa en donde el Yo se vuelca hacia lo “fúnebre y lo

⁹⁹⁹ G. Steiner, *Lenguaje y silencio*, p. 46.

¹⁰⁰⁰ C. Torres, G., «Alejandra Pizarnik», <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero28/alepizar.html>> [consulta: 12 octubre 2018].

¹⁰⁰¹ S. Martín L., «El abismo del silencio», pp. 67-84.

¹⁰⁰² C. D. Pérez, «Alejandra Pizarnik: textos de locura y suicidio», <<https://www.topia.com.ar/articulos/alejandra-pizarnik-textos-de-locura-y-suicidio>> [consulta: 12 noviembre 2018].

sombrío”, como indica Venti¹⁰⁰³. Si en el libro anterior la poeta habla de la muerte y se siente cerca de ella, *Extracción de la piedra de locura* se abre con un Yo poético que canta desde la muerte:

Si vieras a la que sin ti duerme en un jardín en ruinas en la memoria. Allí yo, ebria de mil muertes, hablo de mí conmigo solo por saber si es verdad que estoy debajo de la hierba.

(«Extracción de la piedra de locura», *EPL*: IV: 203)

La muerte, por tanto, se convierte en el lugar donde la poeta mantiene su identidad, su ser. Pizarnik encuentra la palabra inocente en la muerte porque desde allí puede hablar de la ausencia. A su juicio el Yo poético debe estar muerto para que el Yo real permanezca vivo, y según Fresno, «es aquí donde Pizarnik llega al conflicto, porque ha encontrado la dirección de sus búsquedas poéticas pero, sin embargo, no puede volver a aceptar el camino, porque ella permanece en la presencia, sigue viviendo»¹⁰⁰⁴. La muerte es para Pizarnik el lugar de la poesía, el lugar donde ya no hay ni un Yo ni un Otro. Se puede decir que la muerte, de hecho, tiene un efecto general de separación de identidad, en tanto que con la muerte el ser del Yo se convierte en un no-ser.

Así mismo, la dinámica dialógica que conforma *Extracción de la piedra de locura* está sujeta a dos voces: “un Yo vivo y un Tú muerto”¹⁰⁰⁵. Desde la perspectiva de Depetris, en este poemario, “Sasha” es quien está muerta y habla desde la muerte, y “Buma” está viva pero persigue la muerte y está implícita en ella: «La poeta vive ya muerta, vive muerta, pero también, y paradójicamente, muere muerta, muere ya muerta»¹⁰⁰⁶: “Yo me levanté de mi cadáver / yo fui en busca de quien soy” («XV», *EPL*: III: 200)¹⁰⁰⁷:

¿Y cuántos centenares de años hace que estoy muerta y te amo?

¹⁰⁰³ P. Venti, «Alejandra Pizarnik en el contexto argentino», <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/pizaconte.html>> [consulta: 1 julio 2018].

¹⁰⁰⁴ A. Fresno F., *Infierno musical*, p. 23.

¹⁰⁰⁵ C. Depetris, *Aporética*, p. 38.

¹⁰⁰⁶ C. Depetris, «Alejandra Pizarnik después de 1968», pp. 61-76.

¹⁰⁰⁷ Como indica Depetris: «son numerosos los índices que Pizarnik da, a lo largo de su obra, de este carácter póstumo de su ontología. Destacamos algunos: *Las aventuras perdidas*: “En el eco de mis muertes / aún hay un miedo” («El miedo», *PC*: 67); *Árbol de Diana*: “Muere de muerte lejana / la que ama al viento” («7», *AD*: 5); *Los trabajos y las noches*: “y alguien entra en la muerte / con los ojos abiertos” («Infancia», *PC*: 147); *Infierno musical*: “Extranjera a muerte está muriéndose” («El deseo de la palabra», *PC*: 223)». C. Depetris, «Alejandra Pizarnik después de 1968», pp. 61-76.

Escucho mis voces, los coros de los muertos. Atrapada entre las rocas; empotrada en la hendidura de una roca. [...]

Y esto fue cuando empecé a morirme, cuando golpearon en los cimientos y me recordé. Suenan las trompetas de la muerte. El cortejo de muñecas de corazones de espejo con mis ojos azul-verdes reflejados en cada uno de los corazones...

(«Noche compartida en el recuerdo de una huida», *EPL*: IV: 213)

Para la poeta ya no hay escapatoria. Ella en búsqueda de la palabra inocente, de un lenguaje puro y propio, se sometió a la muerte y ya es muy tarde para su salvación; hasta sus voces – su poesía – cantan desde la muerte. El sonido de la muerte ha conquistado a la poeta, sus poemas y hasta la noche que era su amparo.

La propia Pizarnik no está contenta con la estructura de este libro pero tampoco lo lamenta, y en una carta a Ivonne Bordelois fechada en Buenos Aires el uno de diciembre del mismo año, dice que acepta las consecuencias y que ha terminado con un estilo que recién comenzó:

Creo que este libro cierra una puerta (y abre otra, naturalmente). Nunca más escribiré sus textos anonadados y alucinados. ¿Lamentarlo? No, afronto los cambios y sus temibles consecuencias. [...] Siento que con él terminé con un estilo o lo que se llame. Pero necesité escribirlo, palabra por palabra lo compuse combinando vértigos y sensaciones inefables¹⁰⁰⁸.

Pero ella no queda en su promesa, y en las obras posteriores continúa, y hasta intensifica este nuevo estilo y la línea expresiva de *Extracción de la piedra de locura*. Como sostiene Depetris, la escritura poética ya no se asimila al esfuerzo por revertir el miedo a la ausencia impuesto por la muerte. Por el contrario, «la poeta escribe poesía para preparar su muerte, para llegar a la comunión con lo otro es necesario perder toda identidad y unir el temor al deseo de lo temido, realizar el deseo de muerte»¹⁰⁰⁹. En 1970 escribe: «LA FALTA DE TIEMPO. O presiento mi muerte cercana o me volví loca» (*D*: 620); y meses después, en febrero de 1971, lo confirma: «Aparentemente es el final. Quiero morir. Lo quiero con seriedad, con vocación íntegra» (*D*: 692).

¹⁰⁰⁸ I. Bordelois, *Correspondencia Pizarnik*, pp. 262.

¹⁰⁰⁹ C. Depetris, *Aporética*, p. 158.

A partir de este momento, los textos escritos por Pizarnik se internan cada vez con más violencia en esta dirección poética. En *El infierno musical* voces, muerte y silencio golpean en los muros de la noche y es una continuación de *Extracción de la piedra de locura* como mencionamos, pues aquí se reafirma la imposibilidad de hablar con una sola voz:

No puedo hablar para nada decir. Por eso nos perdemos, yo y el poema, en la tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes.

¿A dónde la conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado.

(«Piedra fundamental», *IM*: 218)

De repente la poeta se da cuenta de que su escritura no la ha llevado a ningún lugar excepto a la oscuridad y la soledad, y que ella había sacrificado toda su vida por nada: «Dediqué mi vida a la poesía y ahora descubro que la poesía no le importa a nadie»¹⁰¹⁰. Entonces decide “partir”, partir en “cuerpo y alma”, dejar el mundo y todo lo que hay en él sin hacer “fila para morir”; “arremete ¡viajera!”, es el viaje final para el cual debe tomar valor, el valor necesario para matarse («La última inocencia», *UI*: 47):

al viento no lo escuchéis,
al viento.
toco la noche,
a la noche no la toquéis,
al alba,
voy a partir,
al alba no partáis, al alba
voy a partir

(«...Al alba venid...», *PC*: 362)

Pizarnik para huir del miedo escribe contra el viento. Ella es la “niña que en vientos grises / vientos verdes aguardó” («XV», *PC*: 319), pero ahora quiere partir al alba: quiere tocar la muerte. Entre los citados emblemas, el viento juega un rol muy importante. Según Martín, «símbolos que,

¹⁰¹⁰ I. Bordelois, *Correspondencia Pizarnik*, p. 275.

a menudo, aparecen asociados a una predicción de muerte, como el viento pero sobre todo la mención de las lilas que anticipa – especialmente en *Los trabajos y las noches* – sistemáticamente, el silencio y la muerte»¹⁰¹¹.

Son mis voces cantando [...]

...Hay, en la espera,
un rumor a lila rompiéndose.
Y hay, cuando viene el día
una partición del sol en pequeños soles negros
Y cuando es de noche, siempre,
una tribu de palabras mutiladas
busca asilo en mi garganta,
para que no canten ellos,
los funestos, los dueños del silencio.

(«Anillos de ceniza», *TN*: 149)

Por momentos, la poeta cree haber concertado la construcción de su refugio a través del canto; y en ese espacio de fisura entre lo real y lo imaginario donde se invoca para la creación del canto, la poeta intenta defenderse de la amenaza del silencio y de la muerte, a través de una multiplicidad de voces, pero ya es tarde y se ha enunciado un ser sacrificado y muriente como lo delata el título, y como más tarde, lo aclara la misma Pizarnik en «Madrugada»:

Desnudo soñando una noche solar.
He yacido días animales.
El viento y la lluvia me borrarón
como a un fuego, como a un poema
escrito en un muro.

(«Madrugada», *TN*: 150)

¹⁰¹¹ S. Martín L., «El abismo del silencio», pp. 67-84.

La imagen de la lluvia acabando con el fuego remite de nuevo a la imagen de la ceniza, y por ende, de la muerte. Sin embargo, y como señala Martín, tal vez a través del énfasis también en el símbolo del viento, el poema va más allá, presentando la extinción total del Yo. «La última comparación subraya de nuevo el paralelismo con el lenguaje y la palabra poética, esta vez desarticulando el mito de la permanencia de la escritura y poniendo en valor una levedad similar a la del ser»¹⁰¹². Pizarnik nos demuestra la imagen de un ser muerto “yaciendo desnudo” en la noche, y como afirma Enid Álvarez, «la representación del cuerpo en la poesía de Pizarnik es el hecho de que éste se ofrece como don para el sacrificio»¹⁰¹³.

En la búsqueda de la realidad de la palabra, como señala Depetris, Pizarnik plantea de forma clara el dilema de “¿Quién soy?” a partir de la *Extracción de la piedra de locura*, y para intentar resolverlo «vuelve al ejercicio dialógico que ahora tiene lugar entre un Yo y un Tú inmanentes, y en el vertiginoso tránsito del espejo»¹⁰¹⁴. El miedo a la muerte espiritual está presente. Esa búsqueda de respuestas sobre su identidad y el miedo al sinsentido la conducen a la incertidumbre, a la ausencia de palabras que la ayuden a superar su angustia existencial:

Conozco la gama de los miedos y ese comenzar a cantar despacito en el desfiladero que reconduce hacia mi desconocida que soy, mi emigrante de sí.

(«Ojos primitivos», *IM*: 221)

Pizarnik le ofrece un valor negativo a la vida, que se parece a la muerte espiritual. Ella no siente satisfacción consigo misma ni con sus obras, y esto es su mayor preocupación, que así lo revela en este verso: “Escribo contra el miedo. Contra el viento con garras que se alojan en mi respiración” (*Ibid.*).

El viento, en general, es símbolo de violencia y destrucción, pero para Alejandra Pizarnik, que es la enamorada e hija del viento, su empleo es variado y aparece en la poética de ella desde el primer poema de su primer poemario *La tierra más ajena*. De acuerdo con Josefa Fuentes, «ella es una exiliada que camina hacia adelante, de cara al viento, contra el viento y se introduce en él

¹⁰¹² *Ibid.*

¹⁰¹³ Enid Álvarez, «A medida que la noche avanza», *Debate feminista*, 15 (1997), pp. 3-34.

¹⁰¹⁴ C. Depetris, *Aporética*, p. 38.

para descubrirse a la intemperie en la realización de su tarea: la entrega a la imagen poética»¹⁰¹⁵. Para la poeta la existencia es una maldición y solo a través de las palabras puede sobrellevar su existencia oscura, frágil e inestable:

...Pero no. Mi infancia
sólo comprende al viento feroz
que me aventó al frío
cuando campanas muertas
me anunciaron...

(«Origen», *AP*: 68)

Cirlot opina que el viento, lejos de ser el aliento divino que insufla vida a los seres o un símbolo del intelecto, es más bien su aspecto más “violento” – en la poesía de Pizarnik, directamente destructivo –, y señala “el valor negativo que le dieron las culturas egipcia y griega”¹⁰¹⁶. Sin embargo, Pizarnik se autodefine a partir de su identificación con esta enamorada de la destrucción, con esta embriagada por la pulsión de muerte que corre en persecución de esta:

Afuera hay sol.
No es más que un sol
Pero los hombres lo miran
y después cantan.

Yo no sé del sol.
Yo sé la melodía del ángel
y el sermón caliente
del último viento...

(«La jaula», *AP*: 54)

¹⁰¹⁵ J. Fuentes G., «Emblemas poéticos»,

<https://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios_I_pizarnik.htm> [consulta: 20 noviembre 2018].

¹⁰¹⁶ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela, 1997, p. 466.

Pizarnik confiesa que “no sabe del sol” al contrario de los demás, y lo que conoce es solo “el sermón del viento”, y por esta razón prefiere enjaularse para sentirse a salvo. El sol que luce afuera es un emblema del mundo y la sociedad, y Pizarnik comprende que solo podrá vencer a la depresión vital y a la esterilidad de la palabra poética y fundirse con el absoluto si deja de ser ella misma para ser un “ángel”, un Yo que ha preservado lo único bueno de su infancia y que, provisto de alas, es capaz de trascender. Como también adivina Manzano, “el ángel” es el otro aspecto de la poeta que aquí representa a “la niña que fue” o, mejor dicho, a la poeta adulta que sin pérdida de inocencia, deseaba alcanzar la excelencia absoluta; y “el viento”, por otro lado, es un símbolo de una sensación de desvalimiento y orfandad, y sobre todo de erradicación, que dirigió toda su vida y su infancia en absoluto, «sensación que la sermonea, la acosa en una suerte de obsesión egodistónica y atormentadora»¹⁰¹⁷.

Sé gritar hasta el alba
cuando la muerte se posa desnuda
en mi sombra

(*Ibid.*)

Pizarnik se siente enjaulada en el espacio de la vida, y únicamente la noche para ella es el momento adecuado de inspiración, creación y realización, en el que la poeta entona su poesía como “un grito” y cuyo fin, marcado por “el alba”, constituye la muerte de la palabra y de ella misma en tanto que creadora poética. Pizarnik demuestra el impulso de la muerte, como una depresiva evocación del desamparo infantil en «Fiesta en el vacío», lo que obligatoriamente hace que la visión poética sea oscura como “el viento sin alas encerrado” en los “ojos”:

Como el viento sin alas encerrado en mis ojos
es la llamada de la muerte.
Sólo un ángel me enlazará al sol.
Dónde el ángel,
dónde su palabra...

(«Fiesta en el vacío», *AP*: 55)

¹⁰¹⁷ J. Manzano F., «La enamorada de la muerte», pp. 1-8.

En este fragmento la poeta otra vez enfatiza que solo “el ángel” – la niña que fue – puede unir la al sol, que aquí, según Manzano, «puede ser un sol que luce “arriba”, desde lo alto como un símbolo del Uno, del absoluto, de evidentes resonancias platónicas»¹⁰¹⁸. Sin embargo, nadie la enlaza al sol y ella “recorre el jardín con lágrimas” – el lugar de su descenso – porque en “el viento sagrado” ya habían “tejido su destino” y la muerte había anunciado su llegada, ya que “el rostro de cien ojos de piedra” – ella misma – la “esperaba” en silencio («La caída», *AP*: 62).

Pero ella no teme al “viento sagrado”, por el contrario, quiere “salvar al viento” de “los pájaros” – al igual que los seres alados, el pájaro se alimenta, de la luz, y del viento –, porque en su infancia solo fue el viento que “la aventó al frío”¹⁰¹⁹. La poeta trata de escapar a su destino final pero es justamente en ese momento, que el viento deja de tener su carácter redentor para ser el origen mismo de la muerte:

Hay que salvar al viento
los pájaros queman el viento
en los cabellos de la mujer solitaria
que regresa de la naturaleza
y teje tormentos
Hay que salvar al viento

(«Origen», *UI*: 39)

En una carta a León Ostrov le comenta sobre su temor al viento:

No tengo miedo de morir, tengo miedo de esta tierra ajena, agresiva, tengo miedo del viento (y yo que dije que “hay que salvar al viento” ahora digo que “hay que salvarme del viento.”)¹⁰²⁰.

La poeta “ha confiado su deseo de ser al viento” («Peregrinaje», *AP*, *PC*: 70) – el deseo de encontrar su propio lenguaje – y ahora tiene la intuición de que si el viento gana ella estará perdida para siempre; por eso, porque se está enfrentando a un viento que posee “garras” y tiene

¹⁰¹⁸ *Ibid.*

¹⁰¹⁹ Priscilla Gac-Artigas, *Reflexiones: ensayos sobre escritoras hispanoamericanas contemporáneas*, vol. 2, New Jersey: Nuevo Espacio, 2002, p. 188.

¹⁰²⁰ A. Ostrov, *Pizarnik / Ostrov: cartas*, p. 34.

“alojamiento en su respiración” («Ojos primitivos», *IM*: 221), un viento distinto a aquel que la tienta en el momento de la creación, teme extraviarse y no encontrar el camino de vuelta¹⁰²¹. Es por esto que ahora dice que tiene que salvarse del viento: «Esta creencia mía de que escribiendo veré una señal, algo con que seguir. Nostalgia pura, en estado de pureza apremiante. El viento feroz, la cueva de arpías que me remite a mi llamada de cada día» (*D*: 711).

Pero aun así, poseída por “el viento negro que le impide respirar” («Extracción de la piedra de la locura», *EPL*: 203), la poeta “golpea al viento con sus propios huesos”, y “escribe contra el miedo” («Ojos primitivos», *IM*: 221) y consigue vencerlo sola:

has construido tu casa
has emplumado tus pájaros
has golpeado al viento
con tus propios huesos

has terminado sola
lo que nadie comenzó.

(«16», *AD*: 8)

Después del triunfo, es inevitable que el viento llegue hasta ella, a pesar de su huida, y que la alcance y se instale en su interior para arrasarlo todo con violencia:

El viento me había comido
parte de la cara y las manos
Me llamaban ángel harapiento
Yo esperaba

(«Comunicaciones», *TN*: 168)

¹⁰²¹ J. Fuentes G., «Emblemas poéticos»,
<https://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios_I_pizarnik.htm> [consulta: 20 noviembre 2018].

Pizarnik en búsqueda del jardín encantado logra alcanzar su objetivo, pero finalmente, el viento la “borra” “como a un poema” y se aloja en ella: “Me olvidé. Adentro el viento. Todo cerrado y el viento adentro” («III», *EPL*: 200):

...Yo ya no existo y lo sé; lo que no sé es qué vive en lugar mío. Pierdo la razón si hablo, pierdo los años si callo. Un viento violento arrasó con todo...

(«Los poseídos entre lilas: III», *IM*: 243)

4. CONCLUSIONES: LO QUE HA SIDO

El sentimiento es un elemento básico en la poesía, y un factor influyente sobre el lector. En general, y como señala Bahram Sadeghi, el arte es como un enlace entre las emociones y el lenguaje de los sentimientos¹⁰²². Un lector está en búsqueda de sus propios deseos y anhelos en el poema, y si encuentra una relación sentimental entre ellos, se entusiasma y logra alcanzar el placer artístico; es decir, se establece una conexión emocional entre el lector y el texto poético. De hecho, podemos decir que la misión del arte se ve cumplida cuando logra influir en el lector.

Poetas insignes como Farrojjad y Pizarnik, cuyas vidas se relacionaban directamente con sus obras, o mejor dicho, vivían en sus obras, han logrado establecer una relación recíproca con sus lectores; manifestando su estado emocional y sentimental en sus obras, y de este modo involucrando al lector en su mundo. Todos los signos y elementos de su poesía se han envuelto con esta visión emocional. Las dos han logrado acoplar la poesía con los sentimientos y emociones, pero cada una con su estilo propio. Las dos empiezan su búsqueda poética a temprana edad y están en búsqueda de “algo”, que en el medio de su recorrido poético encuentran; Farrojjad sigue el camino hallado pero Pizarnik, consciente o inconscientemente se desvía de él.

Aproximarse a la obra poética de Farrojjad y Pizarnik es encontrarse con poetisas comprometidas desde muy jóvenes con el ejercicio de las letras, preocupadas por el lenguaje, conscientes de su lengua, lectoras y críticas de sus propias lecturas, y convencidas de que la poesía cumple una función sanadora del caos interno. También es encontrarse con mujeres sensibles, receptivas y sinceras con sus emociones. Vida y obra, vida y poesía, vida y arte coinciden en la poética de Forugh Farrojjad y Alejandra Pizarnik, y ambas hicieron de la poesía su vida.

Farrojjad, tanto como Pizarnik, han logrado guardar su feminidad en la poesía y no perderla en la sombra del pensamiento masculino. Farrojjad con su poesía jugó un papel grandioso e histórico en la poesía persa, y por primera vez, hizo que las mujeres iraníes vieran eliminada la

¹⁰²² Bahram Sadeghi, «Crítica sobre la crítica del Dr. Mitra», *Naghd ketab*, 6 (1956), pp. 5-8.

distancia profunda entre ellas y su raíz femenina¹⁰²³. El impacto patriarcal sobre la imagen de la mujer iraní, que estaba adaptada al gusto masculino y sus deseos, y que no tenía permiso para mostrar su imagen femenina, con Farrojjad logra manifestarse¹⁰²⁴. Ella con su habilidad e ingenio femenino decide gritar las necesidades de la sociedad femenil, y Pizarnik, con su silencio poético elige ocultarse en el lenguaje.

Farrojjad es considerada una pionera por su forma de retratar el erotismo femenino – algo que nunca había sucedido en la sociedad literaria de ese periodo – y retratar con sarcasmo e ironía el papel de la mujer en la sociedad de su época. Ella es quien convierte la palabra y la escritura en su mejor arma para luchar por los derechos de las mujeres; pero al principio de su carrera poética, eligió un camino inadecuado y sus esfuerzos se resumieron solamente en unos cantos físicos y corporales, que solo presentaban las necesidades de una mujer inmadura y superficial, y en consecuencia, solo le trajeron difamación en la sociedad literaria.

A su vez, las primeras obras de Alejandra Pizarnik, la primera con especial interés, tampoco evocan profundos sentimientos y ella también está bajo la influencia de la neorromántica argentina. Las dos son poetas del cuerpo pero Pizarnik a diferencia de Farrojjad nunca tuvo la intención explícita de reclamar la igualdad de géneros y los derechos sociales de la mujer, pero como sus textos eran implícitamente sexual, en sus poemas han sido considerados feministas para algunos críticos literarios, como se mencionó en este capítulo.

Tal vez por la influencia de un entorno social tan desfavorable, y también, la falta de interacción adecuada, surge el deseo de aislamiento en estas dos poetas. Ambas eligen la soledad y el sacrificio por su poética, y lo que desean es adentrarse en la tierra. Ellas creen que lo que están buscando se encuentra en un “allá” lejos de este mundo. Forugh Farrojjad como Alejandra Pizarnik, no mostraba creencias religiosas, pero en su poética se observan rastros de las señales de los libros sagrados como *El Corán*, *La Biblia* y *La Torá*. Pizarnik en su *Diario* también menciona su raíz judía, y cree que todos los problemas que tiene se relacionan con su sangre judía. Aun así,

¹⁰²³ Porque ellas estaban bajo la influencia de la sociedad patriarcal, y las reglas sociales no les permitían mostrar su imagen real, niquiera en sus obras artísticas. Reza Baraheni, *Nāreny (Naranja)*, 1ª (ed.), Tehran: Niloofar, 1984, p. 38.

¹⁰²⁴ R. Baraheni, *Naranja*, p. 34.

a veces indica que está orgullosa de ser judía: «Asimismo, hay un orgullo de ser judío, un org[ullo] complejo que no quiero analizar a fondo en este momento» (*D*: 574).

La obra de las poetisas abarca una temática humana. En las tres primeras obras de las dos el tema del amor es central, aunque no evoca un contenido profundo o trascendental. Donde hay amor, la muerte no existe pero a medida que su estilo poético se estructura y ambas encuentran su lenguaje propio, el contenido amoroso también se desarrolla; en Forugh Farrohzad la vida se levanta contra la muerte y en Alejandra Pizarnik, este acto se realiza al revés. Pizarnik, que había elegido “el cuerpo del amado” para expresar sus “revelaciones”, al observar la infidelidad del amado se refugia en el silencio del lenguaje. A su vez, Farrohzad, que se veía cautivada ante las paredes de la tradición radical por el amado, entendió que la expresión del amor corporal no es la vía correcta de la rebelión, y con su “nuevo nacimiento”, esta vez, se centró en la definición mística del amor. Sin embargo, en sus últimas obras, ambas no más confían en el amor, porque el amor también está relacionado con la muerte.

Farrokhazd y Pizarnik son las poetisas de la noche y del viento. Los símbolos y emblemas utilizados cumplen una función muy importante, puesto que son las herramientas con las que se configura el espacio lírico y las imágenes características que determinan la atmósfera instaurada en su poesía. La naturaleza – o mejor dicho las flores, como las lilas en Pizarnik y las violetas en Farrohzad –, las muñecas – que simbolizan la inocencia de la infancia –, los colores – que se integran como parte de los tópicos centrales en ambas¹⁰²⁵, que quizá, es debido al profundo interés de las poetisas por la pintura porque ambas practicaron pintura en su juventud – y los espejos cumplen un papel importante al momento de interpretar el sentido de la obra poética de ellas; ya que su presencia intensifica y especifica el sentido de los símbolos empleados, por lo que se puede decir que son participantes en la configuración de la atmósfera haciéndola aún más densa.

Los versos de ambas reflejan un gran sentimiento de desesperación, tristeza y dolor, que muestran a través del uso de tópicos con características mortuorias, como el viento y la oscuridad, entre otros. La dualidad y contradicción dan una estructura y un contenido dual a sus poesías, como la muerte que es el camino a la vida; y en el caso de Pizarnik, el silencio es el medio para decir lo

¹⁰²⁵ La repetición del color verde por parte de Farrohzad, “manos verdes”, y el color azul en Pizarnik, “vestido azul”, se observan más recorriendo sus obras poéticas.

indecible, refiriéndose al dolor humano. El viento, que contenía en sí un significado eficiente en sus primeras obras, luego se convierte en “el viento feroz” que trae consigo ruina y destrucción. Así mismo, el invierno oculta dos caras en la poesía de Farrojjad, la vida y la muerte; y la noche en la poética pizarnikiana es el espacio de la creación, es el recinto donde la poeta va a lograr despojarse de todo lo innecesario para desnudarse y para estar en disposición del encuentro con la palabra poética. Es en la noche oscura donde decide realizar su búsqueda.

El deseo por traducirse en palabras para vivir en el espacio poético es para Pizarnik lo que configura una poesía circular, donde cada uno de los símbolos enunciados conlleva además su sentido antiético; ella con su silencio poético elige ocultarse en el lenguaje. A través del silencio, Alejandra Pizarnik logra acallar todas las tentativas que supone someterse al deseo y al temor. Decir el silencio va a ser la preocupación central de la poeta, pues, por su naturaleza deslizante el silencio nos sitúa en el espacio intermedio que hay entre la presencia y la ausencia, de manera que decir el silencio va a permitir decir la palabra pura. Sin embargo, Farrojjad para decir la palabra pura no se somete al silencio porque ella posee una visión sociológica, y su mayor preocupación es la decadencia y la muerte de los valores éticos y humanos.

Podemos afirmar que el aspecto más importante de la poesía de Farrojjad, especialmente después del *Nuevo nacimiento*, es el contenido social que ha ocupado el lugar del contenido amoroso y corporal en su obra. En el periodo de madurez y excelencia, su juicio alcanza una dimensión social y humano-filosófica, y la crítica social se coloca en la base principal de su poesía, que la ayuda a expresar los problemas sociales y políticos de su época. Al contrario que ella, es casi imposible mencionar a un poeta en la literatura argentina que, como Alejandra Pizarnik, haya prestado tan poca atención a los problemas sociales. Durante la época que ella vivió, la historia de Argentina estuvo marcada por una acentuada inestabilidad política, la imposición de dictaduras de larga duración y una creciente violencia en el marco de la Guerra Fría¹⁰²⁶; pero podemos confirmar

¹⁰²⁶ Elena Piñeiro, «La modernización de la sociedad argentina en la década del 60 y la evolución del proceso en las décadas siguientes (1962-1989)», Documento inédito Facultad de Ciencias Sociales, *Políticas y de la Comunicación de la Universidad Católica Argentina*, (s.f) <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/investigacion/modernizacion-sociedad-argentina-decada-60.pdf>> [consulta: 2 enero 2019].

que su poética no representa aquellos acontecimientos¹⁰²⁷. Por lo tanto se puede indicar que este aspecto evoca la mayor diferencia del contenido poético de estas poetisas contemporáneas.

No obstante, la obsesión por la muerte es la destinataria y el tema dominante de la poética de las dos poetisas. La muerte es la eterna interlocutora que causa consuelo y al mismo tiempo desazón, y en consecuencia, es por el temor, las dudas y los conflictos internos que el estado dual y los sentimientos contradictorios abren camino en su poesía. La contradicción existente entre el mundo armónico y las realidades temerosas del mundo exterior, provocan el traslado constante al pasado en su poesía, a pesar de que no disfrutaron de una infancia complaciente. Farrojjad tanto Pizarnik creían que el amor se encuentra frente a la muerte y en donde está el amor, la muerte no puede extender su amplia sombra; sin embargo, el amor tampoco mostró fidelidad a ellas.

Farrojjad describe el acto sexual con el amante muerto, y Pizarnik llama al amante estando ella misma muerta. Esta perspectiva a la muerte está unida a las poetisas y como observamos ni en los momentos románticos las abandona. Farrojjad creía que el único camino de huir de la destrucción, derrocamiento y pérdida es introducirse en la tierra para alcanzar la eternidad; así mismo, Pizarnik entendió que la llave del jardín encantado – la unión con el lenguaje – está en la mano de la muerte. Así pues, consagró por última vez a la poesía y decidió morir para ensamblar una vez más vida y literatura.

¹⁰²⁷ En una carta a Sucre y Vilar en 1964 escribe: «Ahora siento vergüenza por ese engaño espantoso: 1) no siento deseos de buscar a Dios. La razón: no me interesa. Tampoco la política, ni el pescado hervido, la gimnasia, Oriente, ni la magia, ni el ocultismo, etc., etc. 2) No me interesa profesar – ni, sobre todo practicar – ninguna religión. Todas son crueles...» (D: 500).

V

CONCLUSIONES: ENFRENTAMIENTO DE DOS MIRADAS

Lo que dice el poeta,
lo que el poeta dice
al que se cree dueño de algo,
propietario del reflejo de algo,
amo de la discordia de algo.

Juan Carlos Mestre

La literatura y especialmente la poesía, con todas sus dependencias sociales, culturales, geográficas y con toda la multiplicidad y divergencias, es el lenguaje común para expresar el dolor, los sueños y amores de la humanidad; y la literatura comparada se encarga de transmitir estos sentimientos a otras naciones a través de las obras de los artistas. Como sabemos, el siglo XX marcó el inicio de una nueva etapa en el mundo. Como se expone en el primer capítulo, en este siglo, la literatura clásica persa después de la Revolución Constitucional dio su lugar a la Nueva Poesía; y a su vez, la literatura argentina en el siglo XX se internacionalizó con la vanguardia y posvanguardia.

Así mismo, es en este mismo siglo que la mujer logró sus mayores conquistas en los distintos campos de la cultura y la política. A lo largo de la historia, el feminismo y la literatura han caminado de la mano, y a partir del siglo XX, se produjo toda una revolución de la propia filosofía de la literatura con la entrada de la mujer en la creación literaria. En este periodo es muy notable la proliferación de autoras y poetas femeninas, tanto en Argentina e Irán como el resto del mundo; mujeres que expresaran un mundo interior pleno de intensidad lírica, sin temor ni vergüenza por ser mujeres, con la sensación de ser artistas y libres. Y es justamente en este mismo ambiente alborotado y tenso que Forugh Farrojjad con su primer poemario *Cautiva* hace llegar su voz a la sociedad patriarcal iraní. Lo que Parvin E'tesami no logró alcanzar en su poesía, Farrojjad lo finalizó con su coraje. Lo que hizo Farrojjad merece una admiración profunda porque la estructura de una sociedad oriental es más hermética y embrollada que una sociedad de Occidente; y como indica Mohammad-Reza Rouzbeh:

Parvin es el símbolo de la mujer consciente pero estática y anti-tradicionalista, que gime pero no ha aprendido a gritar. Ella es el complejo denso pero callado de la mujer oriental e iraní durante cientos de años de mezquindad; un complejo reservado que años después salió de la rojiza laringe indomable de Forugh Farrojjad¹⁰²⁸.

Farrojjad es la lengua expresiva de la mujer silente iraní durante siglos. Ella muestra su impugnación contra las creencias erradas y costumbres tradicionales, con reflejar la voz de la comunidad femenina y de esta manera mostrando la individualidad independiente y la identidad

¹⁰²⁸ M. Rouzbeh, *Literatura contemporánea persa*, p. 136.

de ellas; lo cual era nuevo en la cultura iraní. Por lo tanto, utiliza su única arma, que es el campo poético para romper contra las costumbres sociales y también las tradiciones de la poesía clásica:

...Oh, verde de los pies a la cabeza
pon tus manos en mis manos enamorados como un recuerdo abrasador
y entrega tus labios como una cálida sensación del ser
a las caricias de mis labios enamorados...

(«El viento nos llevará», *NN*: 22)

Después de Farrojad, la sociedad fue testigo de la participación activa de las mujeres en el campo de la literatura y la poesía. Así mismo, conocen y consideran a Alejandra Pizarnik dentro de las poetisas feministas, a pesar de que a ella no le interesaba rebelarse como una autora feminista; aun así, «su relación con la palabra es ilícitamente sexual y de esta forma su literatura termina definitivamente siendo un ejemplo de subversión»¹⁰²⁹. Ella libera su voz en su poética y rompe con la poesía femenina sentimentalista y expresa lo que a otras voces femeninas anteriores les estaba vedado, como la crueldad y la violencia. Cristina Piña indica que, «los textos estremecedores de Pizarnik no solo reclaman una legibilidad diferente – la de la transgresión – sino una nueva legitimidad específica de la palabra femenina, de lo que puede decir una mujer»¹⁰³⁰. Hay un erotismo intenso entre Pizarnik y el verbo, y como reclama Calahorrano, «esa sería la forma de dejar su huella sexual en la escritura de su poesía»¹⁰³¹:

animal lanzado a su rastro más lejano
o muchacha desnuda sentada en el olvido
mientras su cabeza rota vaga llorando
en busca de un cuerpo más puro

(*Otros poemas*, *PC*: 122)

¹⁰²⁹ P. Calahorrano, «Cuerpo y muerte», pp. 92-100.

¹⁰³⁰ C. Piña, *Alejandra Pizarnik*, p. 63.

¹⁰³¹ P. Calahorrano, «Cuerpo y muerte», pp. 92-100.

En este punto podemos decir definitivamente que Forugh Farrojjad y Alejandra Pizarnik fueron poetas feministas que no sólo son recordadas por sus geniales poemas, sino por la idea de hablar de erotismo, de frustración, de tristeza y de atrevimiento. Por hacerlo desde una visión de la feminidad, sin nada que esconder, como un cuerpo blanco y desnudo, como un libro abierto.

A lo largo de esta tesis hemos analizado las obras de las dos poetas para verificar lo que hay en común entre ellas, dado que vivían en el mismo periodo, murieron siendo jóvenes, y sobre todo, tenían un carácter iconoclasta y temperamento melancólico. Para realizar este objetivo, partimos de una propuesta de análisis bio-textual. La indagación biográfica nos ha permitido trazar una semblanza de las poetas al tiempo que señalar los conflictos a los que se enfrentan y que tanto repercuten en su obra poética. Estas dos poetas, acumularon vida y poesía convirtiéndose en sujetos poéticos, en orden de expresar los deseos de otros; así mismo, la singularidad de su creación deberá enfrentarse a las exigencias sociales del ser femenino y a la maquinaria simbólica que en forma de tradición y prejuicios pesa sobre ellas repercutiendo en su obra.

Fueron dos mujeres que vivieron en los márgenes de las expectativas que socialmente les estaban destinadas. Alejandra Pizarnik, excéntrica e intelectual, rechazó el matrimonio; y Forugh Farrojjad, moderna, feminista, dueña de un genio extraordinario, se divorció y llevó con dignidad las grandes dificultades de su condición de divorciada – en la comunidad iraní de aquel entonces no era bien visto una mujer soltera, y peor, una madre soltera –. Las dos fueron las voces más influyentes de la poesía contemporánea de su país y ambas vendieron su alma a la poética y dejaron su huella para siempre en la literatura contemporánea de sus países. La poesía de las dos se entiende a través de su biografía y también se justifica su vida y su muerte mediante su poesía. Farrojjad evolucionó hacia un mayor compromiso social y Pizarnik se replegó sobre las capas más íntimas de su conciencia.

Las dos florecieron después de entablar amistades con críticos y literatos conocidos de su época, Farrojjad en su misma patria y Pizarnik, en la ciudad de las artes, París. Otro aspecto en común entre ellas es que, la poesía última de cada una se vertebra a partir de elementos oscuros y pesimistas y palabras complicadas, con esta diferencia, que Farrojjad los emplea para expresar los valores sociales y éticos que están siendo desestimados y Pizarnik, porque ya no confía en la identidad de las palabras, también por su estado mental a finales de su vida. La vida de ellas se vio acompañada de los rumores persistentes sobre su conducta libre y contradictoria y, en definitiva,

del escándalo; hasta después de su muerte su imagen ha sido rodeada de misterio por la forma dramática y desgarradora de su muerte (circunstancia que ha empeñado la forma en que se ha leído su obra). Las dos se clasifican dentro de las poetisas que se hicieron más populares después de su muerte, a una le dieron el apodo de “el hada princesa de la poesía contemporánea persa” y a otra la nombran como “la poeta maldita”.

Hay un aspecto de sus personalidades que las dos comparten: aunque ambas vivían en situaciones geográficas y sociales tan distintas y alejadas, a primera vista nos encontramos con dos poetisas que detrás de sus mejores corazas se protegen como mujeres muy jóvenes, sensibles, de acusada melancolía, que quieren ir más allá de lo aparente y llegar hasta el fondo, de poder trascender el lenguaje. Cada una hizo frente a sus contradicciones, y casualmente, eligieron iguales caminos: utilizaron la máscara de la mujer-niña o la ironía, practicaron la auto-sátira. Por el comportamiento incorrecto de sus padres, ambas sufrieron de una infancia complicada y dolorosa que perjudicó su salud emocional y afectiva; tal como lo confiesa Pizarnik en su *Diario* en 1962:

Las increíbles amenazas de mi madre cuando yo era muy niña. El miedo que sentía, miedo de volverme ciega, muda, miedo de que se cumplieran sus amenazas. El miedo venía de noche. Yo encendía la luz a cada instante para comprobar que no me había vuelto ciega, yo me iba al fondo de la cama y susurraba una sílaba – NO – para comprobar que no me había vuelto muda. Al menos hubo esto: Yo nunca le pedí nada, nunca le pude pedir nada. ¿La odio? No, no tengo fuerzas para odiar a nadie. Y más aún: la comprendo, comprendo nuestra extraña relación. Y tal vez siento mucho afecto por ella, y piedad sobre todo (*D*: 717).

Farrojjad y Pizarnik buscaban su salvación en la poesía, porque daba sentido a sus vidas; sin embargo, si en un primer momento la escritura las salva, más tarde contribuye a aislarlas, porque en aquella época, los términos *mujer* y *poeta* eran casi incompatibles. La escritura es su salvación, pero a la vez, el hecho de ser poetisas y afirmarse en un espacio tradicional y masculino – especialmente en caso de Farrojjad –, las obliga a sufrir un constante enfrentamiento con las convenciones sociales. Por lo tanto, poco a poco, se desconectaron de la sociedad. Farrojjad se mostró más resistente pero Pizarnik, con el paso del tiempo, decayó, renunció, y se tumbó en su melancolía y se desconectó totalmente del mundo; y en fin, eligió el camino más oscuro para llegar a la nada, se hundió dolorosamente en su melancolía para siempre.

Tanto Farrojjad como Pizarnik se sentían descontentas respecto a lo que hacían y trataban de crear nuevas formas y buscaban un estilo diferente en la evolución del pensamiento; y las dos consiguieron finalmente desarrollar su punto de vista poético y alcanzaron el cenit del conocimiento. En la poesía de ambas, lo que sobresale es la voz de Yo poeta. ¿Y cuál es la identidad de aquellos “Yoes” en su poesía? Las personas que se dedican a la crítica, normalmente, no desatienden el rol que tiene el “Yo del poeta” en un poema. Este Yo que se ha formado con las experiencias personales del poeta y del modo que él/ella se ha unido a la sociedad, a veces se ha nombrado “afecto” y se ha empleado con un sufijo “singular” o “plural”¹⁰³². Es cierto que el pico de la perfección de la obra de un poeta, a fin de que su poesía sea la lengua de la nación, es lograr aproximar su “Yo singular” al “Yo plural”; pero tampoco podemos negar que el recorrido y la cualidad de la vida de un poeta juegan un papel fundamental en la formación del “Yo”.

Por lo tanto, a raíz del estudio biográfico, en el tercer capítulo, en primer lugar, planteamos la búsqueda cognoscitiva de la identidad, que podemos particularizar de acuerdo a las representaciones que cada una elige; y en segundo lugar, en base a la creación lingüística, planteamos el estudio sobre las metáforas y símbolos creativos y únicos de cada una. En cuanto a las formas poéticas, en lo que concierne a la retórica, la ambientación y el tono, en términos generales, ambas poetisas pasan de una altisonancia romántica a un preciosismo modernista, a un estilo convencional, hasta llegar a una atmósfera de texturas filosóficas.

La conexión misteriosa que existe entre vida, arte y literatura de Forugh Farrojjad y Alejandra Pizarnik es como un triángulo con vértices inseparables, que involucra las revelaciones y entrecruzamientos discursivos que ostenta el poeta en su lenguaje, capaz de encadenar el mundo enigmático que lo puebla, estableciendo contactos intertextuales con otras manifestaciones artísticas. El Yo de ambas siempre ha sido el eje principal de su poesía; este Yo desorientado igualmente forma el tema y el contenido de la mayoría de sus obras; porque las dos poetisas prefieren ser la exclusiva protagonista de todos sus versos y erigirse en ellos como única fuente de documentación. Por lo tanto, el Yo de las poetisas no está tratado como un elemento ajeno al Yo lírico, porque el creador de los dos Yo es la misma persona. La poesía de ambas poetisas se presenta como una exigencia límite en la que se juega el ser, y el hacer poético se constituye en la razón vital. A raíz de nuestro estudio podemos confirmar que el Yo, es a la vez sujeto de la enunciación,

¹⁰³² M. Rouzbeh, *Literatura contemporánea persa*, p. 162.

tema de la enunciación y destinatario de la misma en la obra de las dos poetisas, con esta diferencia, que el Yo de Farrojjad era un “Yo singular” en el primer periodo de su vida artística atrapada en los gemidos corporales, sin embargo, con la perfección poética, su ser se convirtió en “Yo plural” inclinado más a expresar los valores sociales. Pero el Yo de Pizarnik, aproximándose a sus últimas obras, se convierte en un Yo aún personal que desea transformarse en palabra y que mantiene un diálogo permanente con otros Yoes. Es decir, ella quiso deshacerse de todo, de los cuerpos amados y hasta de su propio nombre. Si consideramos la poética de Pizarnik como un diálogo entre sus tres Yoes, debemos tratar la de Farrojjad como un monólogo; excepto en sus obras posteriores a la *Nuevo nacimiento*, donde ella empieza a hablar con sus otros Yoes, muestra de esto es el poema «Visita por la noche», que se estudió detalladamente en el capítulo cuatro.

Las dos poetisas, a partir de sus obras destacadas *Árbol de Diana* y *Nuevo nacimiento*, a través de la construcción de emblemas sustituya los componentes objetivos por los componentes mentales del símbolo, y cada una de esta manera construye su terminología. A partir de esta terminología particular nacen sus nuevos lenguajes se crearon el estilo pizarnikiano y el estilo propio que introdujo Farrojjad en la poesía contemporánea persa después de Nimá Yushich. Pizarnik, tanto como Farrojjad, a través de una serie de destrucciones sucesivas, buscan crear una palabra ausente, un vocablo cercano a una lengua natural. En ambas, el instrumento principal es la palabra y no los mismos versos o los poemas. El culto a la palabra dirige a Farrojjad a oponerse contra la tradición de la poesía clásica, que estimaba el ritmo métrico sobre el valor de las palabras, y Pizarnik, siguiendo la línea surrealista, no entra en el juego de las palabras automáticas de los creadores surrealistas. Las dos piensan en el lenguaje y la poesía en términos de palabras, nunca de versos o poemas, y no temen introducir nuevas combinaciones en su poesía. Como no confiaban en el lenguaje poético de su era, decidieron destruirlo para acercarlo a un lenguaje manejable, es decir, a una lengua simple al igual que el habla y la prosa. Y las dos poetisas consiguen hacerlo en sus dos últimos poemarios; con esta diferencia: que la poesía de Farrojjad, por su ritmo discursivo, se acerca más al habla y menos a la prosa, y la prosa y poesía de Pizarnik entraron en conflicto y se proyectaron recíprocamente; posteriormente, la coherencia de su obra se convirtió en una anarquía sintáctica que a finales de su vida se vio atrapada en los escombros del lenguaje que ella misma había destruido.

Otro aspecto en común en la lengua poética de las poetisas es la contradicción, la interrogación y la repetición. Las poetisas cuestionan e interrogan a sus otros Yoos, al mundo, al amado/amante, pero también intentan armonizarse y armonizarlos. Así mismo, la repetición es una de las herramientas principales en la poética de Forugh Farrohzad y Alejandra Pizarnik. La repetición en Pizarnik no solo expresa el deseo inconsciente, sino que apunta también la destrucción de ese mismo deseo; es decir que en la repetición no se muestra el placer, sino la locura, la imposibilidad de estar completo, el goce. Y Farrohzad elige la técnica de la repetición, para retratar su rostro en el poema y asegurarse de la certeza de las palabras. Por otra parte, la dualidad y contradicción han regalado una estructura y un contenido dual a sus poesías, como la muerte que es el camino a la vida; y en el caso de Pizarnik, el silencio es el medio para decir lo indecible, refiriéndose al dolor humano. El invierno oculta dos caras en la poesía de Farrohzad, la vida y la muerte; y la noche en la poética pizarnikiana es el espacio de la creación, es el recinto donde la poeta va a lograr despojarse de todo lo innecesario para desnudarse y para estar en disposición del encuentro con la palabra poética. Es en la noche oscura donde decide realizar su búsqueda. Una búsqueda que implica la supresión de los modos y de las mediaciones.

La intertextualidad también tiene un puesto muy importante en las obras de las dos poetisas contemporáneas y se manifiesta mucho tanto en las obras de Alejandra Pizarnik como en las de Forugh Farrohzad. Si Farrohzad y Pizarnik, que escriben desde mediados de los cincuenta, fueron influenciados por el romanticismo alemán y el simbolismo de Francia – en el caso de Pizarnik también por el surrealismo –, Farrohzad desde mediados de los sesenta se inclinó al movimiento realista y el discurso socialista, y la Pizarnik prosista de finales de los sesenta y primeros años de los setenta intentó encontrar un discurso distinto con lo que había hecho hasta entonces, cuya poesía sentía que estaba muerta.

A partir de recursos literarios y retóricos conocidos, estas poetisas modernizan su posición estableciendo un diálogo con la tradición y haciendo una relectura de la misma. Ellas son mujeres modernas que no se conforman con silenciarse ni aceptan los códigos culturales¹⁰³³. Farrohzad, en el periodo de desorientación, quiere perfilar a la mujer oprimida en una comunidad patriarcal que reclama sus derechos, y en este sentido, encontramos casi siempre un sujeto poético en armonía erótica con el amante; sin embargo, su propuesta amorosa viene a ser más bien una protesta contra

¹⁰³³ Nacer y ser hombre es ya encontrarse en una posición naturalmente superior a la mujer.

la comunidad masculina y las tradiciones clásicas establecidas, que a los diecisiete años lo muestra con emociones juveniles y deseos corporales. Así mismo, hay un erotismo intenso entre Pizarnik y el verbo, y esa es la forma que ella deja su huella sexual en su poesía. Con el erotismo, en la poética de ambas, es donde sobresalen los discursos amorosos y las relaciones de los sujetos poéticos con diversas versiones de la alteridad. Con esta diferencia que el cuerpo de Pizarnik no aparece en el texto de forma tradicional¹⁰³⁴, sino que de acuerdo con Calahorrano, «apela a recursos poéticos que hace de la palabra y de ella misma un símbolo sexual»¹⁰³⁵. Es necesario señalar aquí, si al principio Farrojjad fue la poeta del cuerpo, en el segundo periodo, con su poesía desarrollada intenta mostrar la nueva imagen femenina que ella misma había comenzado a perfilar. Ella ya no parte de los modelos femeninos patriarcales, sino que busca construirse desde sí misma y ahora se dedica más a los temas sociales. En cuanto a Pizarnik, todavía se involucra con los temas eróticos, más en su obra prosaica y también en la *Condesa Sangrienta*, pero esta vez, el erotismo se manifiesta con la muerte en el texto. Como destaca Depetris: «Pizarnik consigue no solo que la muerte ilustre el significado absoluto del erotismo, sino que el erotismo apunte la carga significativa de la muerte»¹⁰³⁶.

Sea como fuere, las dos poetisas dedicaron su primer poemario a encuentros amorosos y eróticos, y el tema del amor es central en su poesía en el primer periodo de su vida artística. Si Farrojjad utiliza el campo amoroso para perfilar el dolor de la mujer, Pizarnik lo utiliza para salvarse y huir de la muerte y la decadencia. Las dos utilizan el desdoblamiento para presentarnos, por un lado, a un Yo femenino y, por el otro, a un opositor, que puede ser el amado/amante, el resto del mundo/la sociedad, u otra versión de ese Yo. Los poemas posteriores al *Nuevo nacimiento* y también unos poemas del poemario *Cautiva* como «El demonio de la noche», están contruidos a partir de diálogos entre un Yo que se intenta perfilar como un ser diferenciado de las representaciones patriarcales de lo femenino, o como ser enmascarado de versiones matizadas de dichas representaciones.

Las dos poetisas han intentado en su trabajo poético inscribirse a sí mismas; por lo tanto, con el paso de tiempo, su cosmovisión se manifiesta también en su obra poética. Tanto Pizarnik como

¹⁰³⁴ El texto feminista constituye la impresión erótica del cuerpo de la escritura en el texto.

¹⁰³⁵ P. Calahorrano, «Cuerpo y muerte», pp. 92-100.

¹⁰³⁶ C. Depetris, *Aporética*, p. 154.

Farrojjad luchan para encontrar la palabra exacta, el lenguaje cero, y de aquí, los emblemas comienzan a ocupar un lugar importante en sus obras. El empleo de símbolos en Pizarnik se manifiesta en *Árbol de Diana*, y es a partir de este poemario que la poeta comienza a resumir sus palabras en versos cortados con palabras repetidas y los temas centrales de su poesía; el temor, la muerte y el silencio sobresalen en su obra. En cuanto a Farrojjad, la influencia hacia el simbolismo le favorece para expresar su punto de vista social, y de este modo, ella nos transmite sus temores, también su preocupación por la sociedad moderna que no estima los valores humanos. Tal vez por la influencia de un entorno social tan desfavorable, y también, la falta de interacción adecuada, surge el deseo de aislamiento en estas dos poetisas. Sin embargo, a pesar de que las dos eligieron la soledad y el sacrificio por su poética, su intención no fue parecida. Pizarnik elige el aislamiento por el sentimiento de extranjerismo y exilio, por sentirse foránea en la tierra que nunca pudo integrarse; y luego construyó identidades textuales para deshacerse de la soledad, y posteriormente se perdió tanto en el juego de las palabras que el presentimiento de desconfianza hacia el lenguaje la rodeó y no le dejó ninguna otra solución más que refugiarse en el silencio. Pero como el silencio absoluto tampoco existe, ella de nuevo se sintió engañada y de esta forma, la búsqueda desesperada se acercó poco a poco a la locura y la muerte.

Las dos poetisas, a pesar de que trataban de rechazar sus creencias religiosas, en su poética muestran rastros de las señales de los libros sagrados como *El Corán*, *La Biblia* y *La Torá*. Pizarnik en su *Diario* menciona varias veces su raíz judía, y cree que los problemas que tiene se deben a su sangre judía; por su parte, Farrojjad, en su poema «Los versículos mundanos» presenta el ambiente del día de Resurrección tal como lo han descrito los libros sagrados. Por lo tanto podemos llegar a esta conclusión: que estas poetisas, a pesar de que eran modernas y querían mostrar en su poética que son críticas ante las tradiciones y ante todo lo que relaciona al ser humano a las creencias antiguas, no se han separado totalmente de los pensamientos religiosos.

Dado que la batalla entre modernidad y tradición no es un misterio que pueda resolverse con las obras poéticas, sin embargo, podemos hallar el reflejo de los pensamientos de los intelectuales de la sociedad en la expresión artística de aquellos que tenían una profunda preocupación humana. Farrojjad y Pizarnik están involucradas con las consecuencias agradables y desagradables de la modernidad, una de las cuales es el sentimiento de soledad y tristeza, y el miedo a la decadencia y la ansiedad constante. Los versos de ambas reflejan un gran sentimiento

de desesperación, tristeza y dolor, que lo enseñan a través del uso de tópicos con características mortuorias, como el viento y la oscuridad, entre otras. Farrojjad se siente preocupada por el futuro de la humanidad y lo refleja en sus poemas posteriores al *Nuevo nacimiento*, y es justamente en el espacio de su último poemario que junto con el aspecto social crítico de su poesía, utiliza una amarga sátira para describir los problemas de la sociedad moderna. Al contrario que ella, Alejandra Pizarnik no ha prestado mucha atención a los problemas sociales y podemos afirmar que su mayor preocupación era el problema con el lenguaje. Por lo tanto se puede indicar que este aspecto evoca la mayor diferencia del contenido poético de estas dos poetisas contemporáneas.

Esta preocupación y desesperación conduce a las poetisas a una depresión irremediable que se atraen por la muerte y gozan por su pesadumbre. Pizarnik se hunde en su silencio y empeña su mente a la locura y su cuerpo a la muerte; Por su parte, Farrojjad entierra sus manos verdes con el deseo que el próximo año florezcan. Por su “infancia muerta”, el cielo de los deseos de adultez se ha vuelto oscuro, y gran parte del cuerpo de las poetisas se ha perdido y quedado en “el jardín mágico de la infancia”. Pero este “jardín de maravilla” pierde su sentido para Pizarnik en sus últimos poemas y como ella no encuentra lo que busca en él, la infancia se opone contra la felicidad y solamente es la noche la que le regala lo que está en búsqueda, el silencio. “La noche”, al contrario que el día, es luminosa para ella y es el espacio de la creación, el lugar de la poesía. Es en la noche donde el sentimiento de la ausencia se aumenta, y prepara a la poeta para el acto de creación. Por su parte, si la noche fue el espacio del encuentro romántico para Farrojjad en sus poemas amorosos, en su poesía social representa la muerte de los valores humanos y la decadencia. Esto también pasa con el viento. “El viento” que era el símbolo del amor de ambas hacia el amante en sus primeras obras, hasta Pizarnik quería salvarlo, se convierte en símbolo de destrucción e inestabilidad en sus obras posteriores, y ahora Pizarnik confiesa que tiene que salvarse de él.

No obstante, la muerte es la destinataria y el tema dominante de la poética de las dos poetisas. La muerte es la eterna interlocutora que causa consuelo y al mismo tiempo desazón, y en consecuencia, es por el temor, las dudas y los conflictos internos que el estado dual y los sentimientos contradictorios abren camino en su poesía. La contradicción existente entre el mundo armónico y las realidades temerosas del mundo exterior provocan el traslado constante al pasado en su poesía, a pesar de que no disfrutaron de una infancia complaciente. Tanto Farrojjad como Pizarnik creían que el amor se encuentra frente a la muerte y en donde está el amor, la muerte no

puede extender su amplia sombra; sin embargo, el amor tampoco le mostró fidelidad a ellas: “Siempre vendré / si alguna vez / llama el amor”.

En vista de lo antes expuesto, observamos que las dos poetisas durante su corta vida para expresarse siempre estaban en búsqueda de algo real a su manera, un lenguaje simple y sin fragmentaciones. Ellas no se disfrazaban, su único objetivo era escribir buenos poemas y llegar a buenas poetisas. Posteriormente, sus búsquedas poéticas, sus lecturas y sus ambiciones fueron revelando que para realizar este desplazamiento había que realizar una ofrenda, un sacrificio, una destrucción total. El lenguaje fue al mismo tiempo su prisión y su camino de vida. Tomar la destrucción y la libertad en sus formas más radicales convirtió a Alejandra Pizarnik en una poetisa maldita y colocó a Forugh Farrohzad dentro de las mejores poetisas contemporáneas. El mismo interés en los asuntos sociales y la impregnación de la austeridad emocional de su poesía en temas cotidianos, utilizando palabras de consuelo y sin una valla, inmortalizó su poesía y Farrohzad después de Nima, en términos de forma y aspecto, tanto en contenido como tema, llevó al extremo su poética y creó un nuevo patrón. A su vez, el proyecto poético de Pizarnik le permitió ir más allá de sus propios maestros, más allá del surrealismo, a algo que no tiene nombre. «Un lenguaje, que se construye con palabras ausentes, palabras inocentes que se dicen con el cuerpo»¹⁰³⁷. Escribir no sirvió, al final, para exorcizar ni para apartar a la muerte, lo único que consiguió fue señalar una trampa del lenguaje: nada es posible.

¹⁰³⁷ R. A. Espinosa C., *Un surrealismo propio*, p. 102.

BIBLIOGRAFÍA

1. OBRAS DE FORUGH FARROJZAD

1.1. POEMAS Y LIBROS

Asir (Cautiva), 11ª (ed.), Tehran, Amir Kabir, 1976.

Divār (La Pared), 9ª (ed.), Tehran, Amir Kabir, 1978.

Osiān (Rebelión), 5ª (ed.), Tehran, Amir Kabir, 1972.

Tavalodi digar (Nuevo Nacimiento), 1ª (ed.), Tehran, Morvārid, 1963.

Imān biāvarim be āghāz-e fasl-e sard (Creamos en el Comienzo de la Estación Fría), Tehran, Morvārid, 1974.

1.2. EDICIONES DE RECOPIACIÓN

Divān-e kāmel (Poesía completa), 5ª (ed.), Tehran, Nikā, 2005.

Āṣār-e bargozideh-ye Forugh Farrojjād (Poesía Seleccionada de Forugh Farrojjad), 6ª (ed.), Tehran, Morvārid, 1978.

1.3. CARTAS

«De las cartas a su padre», en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna, permanecer en lo alto*, (2ª ed.) Tehran, Morvārid, 1997, pp. 117-123.

«De sus cartas», en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna, permanecer en lo alto*, Tehran, Morvārid, 1997, pp. 55-60.

«De sus cartas a Ebrahim Golestan», en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna, permanecer en lo alto*, Tehran, Morvārid, 1997, pp. 60-65.

«De sus cartas a Fereydoun Farrojjad», en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna, permanecer en lo alto*, 2ª (ed.), Tehran, Morvārid, 1997, pp. 124-134.

«En otras tierras (sus memorias de viaje a Europa)», en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna, permanecer en lo alto*, Tehran, Morvārid, 1997, pp. 66-116.

«Una carta a Ahmad-Reza Ahmadi», en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna, permanecer en lo alto*, 2ª (ed.), Tehran, Morvārid, 1997, pp. 135-138.

«Una carta escrita de Ahvaz para la revista *Khousheh*, 1953», en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna, permanecer en lo alto*, 2ª (ed.), Tehran, Morvārid, 1997, pp. 55-59.

«Una revisión sobre la poesía contemporánea», en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna, permanecer en lo alto*, 2ª (ed.) Tehran, Morvārid, 1997, pp. 155-167.

1.4. ENTREVISTAS

AZAD TEHRANI, Mahmoud Mosharraf, «Entrevista con Forugh sobre la poesía actual», en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna, permanecer en lo alto*, 2ª (ed.), Tehran, Morvārid, 1997, pp. 185-200.

«Dos entrevistas con Forugh Farrojjad», en Forugh Farrojjad eds., *Poesía Seleccionada de Forugh Farrojjad*, 6ª (ed.), Tehran, Morvārid, 1978, p. 6.

«Entrevista con Forugh Farrojjad», *Revista Roshanfeker*, en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna, permanecer en lo alto*, 2ª (ed.), Tehran, Morvārid, 1997, p. 201.

GORGIN, Iraj, «Entrevista con Forugh Farrojjad», *Radio Farda*, en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna, permanecer en lo alto*, 2ª (ed.) Tehran, Morvārid, 1997, pp. 168-175.

TAHBAZ, Sirous y Saeid SAEDI, «Entrevista con Forugh Farrojjad», en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna, permanecer en lo alto*, 2ª (ed.), Tehran, Morvārid, 1997, pp. 204-225.

2. OBRAS DE ALEJANDRA PIZARNIK

2.1. POEMAS Y LIBROS

La Tierra más Ajena, Buenos Aires, Botella al Mar, 1955.

La Última Inocencia, Buenos Aires, Poesía Buenos Aires, 1956.

Las Aventuras Perdidas, Buenos Aires, Altamar, 1958.

Árbol de Diana, Buenos Aires, Sur, 1962.

Los Trabajos y las Noches, Buenos Aires, Sudamericana, 1965.

Extracción de la Piedra de Locura, Buenos Aires, Sudamericana, 1968.

Nombres y Figuras, Barcelona, La Esquina, 1969.

El Infierno Musical, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Argentina Editores, 1971.

La Condesa Sangrienta, Buenos Aires, Libros del Zorro Rojo, 2012.

2.2. EDICIONES DE RECOPILACIÓN

Poesía completa, edición a cargo de Anna Becció, Barcelona, Lumen, 2000.

Prosa completa, edición a cargo de Anna Becció, Barcelona, Lumen, 2001.

Alejandra Pizarnik, nueva correspondencia, Ivonne Bordelois y Cristina Piña eds., Buenos Aires: Alfaguara, 2014.

2.3. CARTAS Y DIARIOS

Diarios, edición a cargo de Ana Becció, Barcelona, Lumen, 2003.

Alejandra Pizarnik / León Ostrov: cartas, edición a cargo de Andrea Ostrov, 1ª (ed.), Buenos Aires: Edivim, 2012.

3. BIBLIOGRAFÍA SOBRE FORUGH FARROJZAD

3.1. LIBROS Y TESIS

ALI-MOHAMMADZADEH, Soraya, *Āfarineš-e zabāni dar Āšār-e chahār šāe'r-e moāser* (*La creación lingüística en la poesía de los cuatro poetas contemporáneos*), tesis de maestría, Islamic Azad University, Eslamshahr, Iran, 2014.

AZAD TEHRANI, Mahmoud Mosharraf, *Parišādojt-e še'r-e fārsi* (*El hada princesa de la poesía persa*), 2ª (ed.), Tehran, Sāles, 1999.

BARAHENI, Reza, *Nāreny* (*Naranja*), 1ª (ed.), Tehran, Niloofar, 1984.

BASHARDUST, Mojtaba, *Moy va maryān* (*La oda y el coral*), 1ª (ed.), Tehran, Soruš, 2011.

ESMAEILI, Amir y Abolghasem SADRAT, *Yāvdāneh Forugh Farrojjād* (*La eterna Forugh Farrojjad*), Tehran, Maryān, 2002.

FARROJZAD, Pouran, *Kasi ke mesl-e hich kas nist* (*Alguien que es como nadie*), 2ª (ed.), Tehran, Kārevān, 2002.

- HAERI, Hadi, *Šahkār-e šāe'rān-e Irān (Obra maestra de los poetas de Irán)*, Tehran, Ketāb-e zamān, 1954.
- IZAKI NAZARI, Halime, *Tasvirāfarini dar ašār-e Farrojzād bā tavayoh be teori-e T. S. Eliot (La creación de imágenes en la poesía de Farrojzad en base de la teoría de T. S. Eliot)*, tesis de maestría, Islamic Azad University, Tehran, Iran, 2001.
- J'AFARI, Abdolreza, *Yāvdāneh Forugh (La eterna Forugh)*, Tehran, Tanvir, 1999.
- JALALI, Behrouz, *Yāvdāneh zistan, dar oy māndan (Vivir eterna, permanecer en lo alto)*, 2ª (ed.) Tehran, Morvārid, 1997.
- MORADI KUCHI, Shahnaz, *Šenājtnāmeḥ-ye Forugh (Reconocimiento de Forugh)*, Tehran, Qatreh, 2000.
- NIKBAKHT, Mahmoud, *Az gomšodegi tā rahāyi (De pérdida a liberación)*, Isfahan, Maša'l, 1993.
- OMARAYI, Leila, *Ene'kās-e romāntism dar ašār-e Forugh Farrojzād va Sohrāb-e Sepehri (Reflexiones del romanticismo en la poesía de Forugh Farrojzad y Sohrab Sepehri)*, tesis de maestría, Islamic Azad University, Ilam, Iran, 2016.
- RAOOFI, Atefeh, *Ene'kās-e masāel-e kudaki dar ašār-e E'tesāmi, Farrojzād y Ahamādi (El reflejo de los asuntos infantiles en la poesía de E'tesmai, Farrojzad y Ahamdi)*, tesis de maestría, Islamic Azad University, Tehran, Iran, 2012.
- ROUZBEH, Mohammad-Reza, *Adabiāt-e novin-e fārsi, āmuzeš, naqd va nazariyeh (La nueva literatura persa, descripción, análisis y discusión)*, 1ª (ed.), Tehran, Lorestan University Edition, 2010.
- SAFFARIAN, Naser, *Āyeh-hāy-e āh (Los versos de arrepentimiento)*, 1ª (ed.), Tehran, Ruznegār, 2002.
- SALARI, Mahtab, *Taghābol-e negareš be zan dar āsār va andišeḥāy-e Parvin-e E'tesāmi va Forugh Farrojzād (La visión sobre la mujer en las obras de las dos poetas Forugh Farrojzad y Parvin E'tesami)*, tesis de maestria, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran, 2006.
- SHAMISA, Sirous, *Negāhi be Forugh Farrojzād (Una mirada a Forugh Farrojzad)*, Tehran, Morvārid, 1992.
- SHAPOUR, Kamyar, *Avalin tapešhāy-e āseqāneh-ye qalbam. Nāmeḥāy-e Forugh Farrojzād be Parviz-e Šāpur (Los primeros latidos románticos de mi corazón. Cartas de Forugh Farrojzad a Parviz Shapour)*, 2ª (ed.), Tehran, Morvārid, 2003.

- TAGHINEJAD, Vahid, *Motāle'y-e Ma'nāyi-e šab va hambastarhāy-e honari-e ān dar ašār-e Forugh Farrojjād* (Estudio semántico de la noche y sus conceptos artísticos en la poesía de Forugh Farrojjād), tesis de maestría, Gilan University, Rasht, Iran, 2009.
- YOUSEFI, Gholam-Hossein, *Chešmeh-ye rošan* (La fuente luminosa), Tehran, Elmi, 1990.
- YOUSEFNIA, Saeid, *Dar yosteyuy-e yāneb-e ābi* (En búsqueda de un lado azul), 1ª (ed.), Tehran, Me'yār, 1996.
- ZARRINKOOB, AbdolHossein, *Še'r-e bi doruq, še'r-e bi neqāb* (La poesía sin mentiras, la poesía sin máscara), Tehran, Yāvidān, 2000.

3.2. ARTÍCULOS

- AKBARI BEIRAGH, Hasan, «Estudio comparado de la poesía y pensamiento de Forugh Farrojjad y Silvia Plot», *Tabriz University Editions*, 52 (2009), pp. 19-44. (En lengua persa)
- AKHAVAN-SALES, Mehdi, «Sobre Forugh Farrojjad», en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna, permanecer en lo alto*, 2ª (ed.), Tehran, Morvārid, 1997, pp. 410-417. (En lengua persa)
- , «La conquistadora de la poesía contemporánea», en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna, permanecer en lo alto*, 2ª (ed.), Tehran, Morvārid, 1997, p. 273. (En lengua persa)
- ATASHI, Manouchehr, «Un recorrido en los poemas del pasado de Forugh», en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna, permanecer en lo alto*, 2ª (ed.), Tehran, Morvārid, 1997, pp. 503-509. (En lengua persa)
- , «Rebelión en la poesía de Forugh», en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna, permanecer en lo alto*, 2ª (ed.), Tehran, Morvārid, 1997, pp. 510-521. (En lengua persa)
- AZAD TEHRANI, Mahmoud Mosharraf, «Diversidad y variedad», en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna, permanecer en lo alto*, 2ª (ed.), Tehran, Morvārid, 1997, pp. 379-381. (En lengua persa)
- , «Elogio y reunión y dirección», en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna, permanecer en lo alto*, 2ª (ed.), Tehran, Morvārid, 1997, pp. 382-409. (En lengua persa)
- , «Evoluciones intelectuales de Forugh Farrojjad», en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna, permanecer en lo alto*, 2ª (ed.), Tehran, Morvārid, 1997, pp. 360-366. (En lengua persa)
- , «La imagen de Forugh», en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna, permanecer en lo alto*, 2ª (ed.), Tehran, Morvārid, 1997, pp. 628-635. (En lengua persa)

- BARAHENI, Reza, «Figuras alrededor de *Creamos en el comienzo de la estación fría*», en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna, permanecer en lo alto*, 2ª (ed.), Tehran, Morvārid, 1997, pp. 488-502. (En lengua persa)
- BAREKAT, Behzad, «Semiótica de la poesía: el empleo de la teoría de Michael Refitre sobre el poema “La frontera gloriosa” de Farrojzad», *Consultas Lingüísticas*, 4 (2010), pp. 109-130. (En lengua persa)
- BEHROUZ, Behnam y Mina ASADI, «Forugh vivió en la poesía, en el amor y en la soledad», en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna, permanecer en lo alto*, 2ª (ed.), Tehran, Morvārid, 1997, pp. 582-590. (En lengua persa)
- DASTGHEIB, Abdolali, «Aspectos duales del amor, temor y la decadencia», en Shahnaz Moradi Kuchi, *Šenājt-nāmeḥ-ye Forugh (Reconocimiento de Forugh)*, Tehran, Qatreh, 2000, pp. 527-536. (En lengua persa)
- ENAYAT, Mahmoud, «Valentía o perversión», en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna, permanecer en lo alto*, Tehran, Morvārid, 1997, pp. 607-610. (En lengua persa)
- FARROJZAD, Fereydoun, «Mi hermana Forugh, aquel hada de la poesía», en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna, permanecer en lo alto*, 2ª (ed.), Tehran, Morvārid, 1997, pp. 599-602. (En lengua persa)
- FARROJZAD, Pouran, «El padre y la madre y el espacio de la casa», en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna, permanecer en lo alto*, 2ª (ed.), Tehran, Morvārid, 1997, pp. 579-581. (En lengua persa)
- HAJIZADEH, Raf'at, «Solamente permanece la voz», *Revista Investigaría de Cultura y Educación*, 8 (2009), pp. 206-220. (En lengua persa)
- HILMAN, Michael, «Artículo sobre la individualidad», en Shahnaz Moradi Kuchi, *Reconocimiento de Forugh*, Tehran, Qatreh, 1997, pp. 179-185. (En lengua persa)
- KHAJAT, Behzad, «El romanticismo en la poesía de Farrojzad», *Revista Trimestral Científico-investigatoria de la Mujer y Cultura*, año 9, 36 (2018), pp. 37-134. (En lengua persa)
- KUSHESH, Rahim, «La frecuencia de la palabra “viento” en la estética de la poesía Forugh Farrojzad en relación con los temas líricos», 30 (2016), pp. 57-78. (En lengua persa)
- LOUSHANI, Parviz, «Forugh, la eterna mujer en la poesía contemporánea», *Revista Blanco y Negro*, (751) 1967, pp. 12-18. (En lengua persa)

- MOHSENI, Morteza y Hasan MOHAMMADIAN, «Los símbolos inventados en la poesía de Forugh Farrojjad», *Congreso de Investigaciones de la Lengua y Literatura Persa*, 8 (2015), pp. 1881-1899. (En lengua persa)
- MOMTAHEN, Mahdi y Mahdi-Reza KAMALI BANIANI, «De simbolismo a mito en la poesía de Forugh Farrojjad», *Revista Trimestral de la Literatura Mística y Mitológica*, año 8, 27 (2012), pp. 213-248. (En lengua persa)
- NAGHIBI, Parviz, «El hijo adaptado de Forugh», en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna, permanecer en lo alto*, 2ª (ed.), Tehran, Morvārid, 1997, pp. 642-654. (En lengua persa)
- NOORI A'LA, Esmail, «Deberíamos saludar el sol de nuevo», en Shahnaz Moradi Kuchi, *Reconocimiento de Forugh*, Tehran, Qatreh, 2000, pp. 186-194. (En lengua persa)
- POORSHAHRAM, Susan, «Nuevo estudio en la poesía de Farrojjad», *Revista Trimestral Bahar-adab*, 2 (2018), pp. 91-112. (En lengua persa)
- ROSHANGAR, Majid, «El libro *Nuevo nacimiento* y algunos recuerdos», en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna, permanecer en lo alto*, 2ª (ed.), Tehran, Morvārid, 1997, pp. 185-200. (En lengua persa)
- ROSTAMI, Fereshteh, «Repasar la función de la imaginación en la poesía de Forugh Farrojjad y Sohrab Sepehri en base de la visión de Kalrige», *Revista Trimestral de Lengua y Literatura*, 3 (2005), pp. 105-132. (En lengua persa)
- SEPANLOO, Mohammad-Ali, «Pájaro sobre el techo desorientado», en Behrouz jalali (dir.), *Vivir eterna, permanecer en lo alto*, 2ª (ed.), Tehran, Morvārid, 1997, pp. 522-524. (En lengua persa)
- SADEGHI SHAHPAR, Reza, «El sentimiento de la muerte y decadencia, los más importantes contenidos de la poesía de Farrojjad», *Revista Trimestral de Pensamientos Literarios*, 7 (2011), pp. 89-119. (En lengua persa)
- SADEGHI SHAHPAR, Reza y Neda KARIMI, «Manifestaciones del naturalismo en la poesía de Forugh Farrojjad», *Revista Trimestral de Lengua Aplicada y Literatura Persa*, 13 (2012), pp. 71-94. (En lengua persa)
- SALIMI, Mehrdad, «Interpretación de dos poemas», en Shahnaz Moradi Kuchi, *Reconocimiento de Forugh*, Tehran, Qatreh, 2000, pp. 166-178. (En lengua persa)
- SHAFIEI KADKANI, Mohammad-Reza, «Forugh en el centro del cuarto periodo de la poesía contemporánea», en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna, permanecer en lo alto*, 2ª (ed.), Tehran, Morvārid, 1997, pp. 287-293. (En lengua persa)

- SHAMLOU, Ahmad, «Discurso de Shamlou sobre la nueva poesía en la Facultad de Literatura de Tabriz», en Yahya Arianpour (dir.), *De Saba a Nima*, vol. 3, Tehran, Zavvār, 1993, p. 625. (En lengua persa)
- , «La poeta exploradora», en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna, permanecer en lo alto*, 2ª (ed.), Tehran, Morvārid, 1997, pp. 274-276. (En lengua persa)
- , «La cristalización del alma de la poesía», en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna, permanecer en lo alto*, 2ª (ed.), Tehran, Morvārid, 1997, pp. 280-286. (En lengua persa)
- , «La poesía de Forugh necesita un indicador particular», en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna, permanecer en lo alto*, 2ª (ed.), Tehran, Morvārid, 1997, pp. 278-279. (En lengua persa)
- TARAGHI, Goli, «Una mujer sola», en Hamid Siahpoush (dir.), *Recordatorio de Forugh Farrojjad*, 1ª (ed.), Tehran, Qatreh, 1997, pp. 23-28. (En lengua persa)
- TIKO, Gerd Harry «Un recorrido en la poesía de Forugh», en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna, permanecer en lo alto*, 2ª (ed.), Tehran, Morvārid, 1997, pp. 331-360. (En lengua persa)
- TOUSI HAERI, «La imagen de Forugh en palabras de los demás», en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna, permanecer en lo alto*, 2ª (ed.), Tehran, Morvārid, 1997, pp. 610-620. (En lengua persa)
- YOUSEFI, Gholam-Hossein, «El sonido de las alas de nieve de los ángeles», en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna, permanecer en lo alto*, 2ª (ed.), Tehran, Morvārid, 1997, pp. 294-311. (En lengua persa)
- ZARRINKOOB, Hamid, «El contenido poético de Forugh», en Behrouz Jalali (dir.), *Vivir eterna, permanecer en lo alto*, 2ª (ed.), Tehran, Morvārid, 1997, p. 315. (En lengua persa)

3.3. OBRAS EN LINEA

- BAKHTIARI, Mohammad, «El mundo y la cosmovisión de Forugh Farrojjad», *Revista Haftah*, 2013 <<https://mejalehhafeh.com>> [consulta: 26 junio 2017].
- BOLHASANI, Mohsen, «Forugh, mujer rebelde en los tiempos de soledad», *Periódico de Atre-yas*, 2015 <<http://atreyas.ir/21959>> [consulta: 22 julio 2018].
- HOMAYOUN KATOUIAN, Mohammad-Ali, «De los pecados de Forugh Farrojjad», *Revista Literaria Hichestan, Nasour*, 2011 <<http://nasour.net/1390.09.14/632.html>> [consulta: 26 junio 2017].

- MORADI, Farzaneh, «Análisis de las obras de Forugh Farrohzad», *El Medio Analítico Goftegoo*, 2012 <http://www.goftogoonews.com/Pages/News-_3535.aspx> [consulta: 10 agosto 2017].
- NOOSHMAND, Mohammad-Reza, «Revisión del poema “Mi amante”», *La lengua literaria*, Blog de Reza Nooshmand, 2010 <<http://rezanooshmand.blogfa.com/1394/04>> [consulta: 5 julio 2017].
- , «Revisión del poema “Alguien que es como nadie”», *La lengua Literaria*, Blog de Reza Nooshmand, 2015 <<http://rezanooshmand.blogfa.com/1394/04>> [consulta: 10 noviembre 2017].
- , «Revisión del poema “Los versículos mundanos”», *La Lengua Literaria*, Blog de Reza Nooshmand, 2015 <<http://rezanooshmand.blogfa.com/post/836>> [consulta: 26 noviembre, 2017].
- , «Revisión del poema “Rebelión de Dios”», *La Lengua Literaria*, Blog de Reza Nooshmand, 2015 <<http://rezanooshmand.blogfa.com/post/812>> [consulta: 26 junio 2017].
- , «Revisión del poema “Rebelión del obediente”», *La Lengua Literaria*, Blog de Reza Nooshmand, 2015 <<http://rezanooshmand.blogfa.com/post/811>> [consulta: 26 junio, 2017].
- , «Revisión del poema “Siento pena por el huerto”», *La Lengua Literaria*, Blog de Reza Nooshmand, 2015 <<http://rezanooshmand.blogfa.com/post/144>> [consulta: 10 noviembre 2017].
- SHAMISA, Sirous, «El amante en la poesía de Forugh», *Archivo de Artículos Literarios, Nosour*, 2008 <<http://nasour.net/1387.07.07/311.html>> [consulta: 27 junio 2018].
- TANHAYI, Abolhasan, «Mirada psicológica a Forugh Farrkhzad», *Mehrkhaneh*, 2013 <<http://mehrkhane.com/fa/news/8371>> [consulta: 30 junio 2018].
- (s.n), «Una mirada a “La conquista del jardín”», *Revista Electrónica Club*, 2007 <<http://vista.ir/article/293363/>> [consulta: 27 junio 2017].
- (s.n), «Entrevista con Hooria Yavari sobre la poesía de Forugh Farrohzad y un sobre paso a la desnudez lingüística», *Revista Electrónica Irane-emrooz*, 2014 <<http://www.iran-emrooz.net/index.php/social/print/51337/>> [consulta: 27 junio 2017].
- (s.n), «Palabras de Ebrahim Golestan sobre Forugh Farrohzad: la muerte en la poesía de Forugh es la confirmación de la vida», *BBC*, 2017 <<http://titrhonar.ir>> [consulta: 20 enero 2018].

4. BIBLIOGRAFÍA SOBRE ALEJANDRA PIZARNIK

4.1. LIBROS Y TESIS

AIRA, César, *Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998.

BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1983.

BAJARLÍA, Juan Jacobo, *Alejandra Pizarnik. Anatomía de un recuerdo*, Buenos Aires, Almagesto, 1998.

BECERRA GAMBOA, Diedre, *Alejandra Pizarnik: de la voz ajena al silencio poético*, tesis de maestría, Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia, 2014.

BORDELOIS, Ivonne, *Correspondencia Pizarnik*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998.

CADAVID, Jorge Hernando, *El caso Pizarnik o el caso de la palabra*, tesis de maestría, Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia, 1988.

CALAFELL SALA, Núria, *Sujeto, cuerpo y lenguaje: los Diarios de Alejandra Pizarnik*, Universidad Autónoma de Barcelona, trabajo de investigación dirigido por Beatriz Ferrús Antón, Barcelona, España, 2007.

CALLE, María Isabel, *Alejandra Pizarnik: vida, obra y principales motivos poéticos*, Terragona, Publicacions URV, 2011.

CARDONA, Daniel Jiménez, *Los símbolos del régimen nocturno en la obra poética de Alejandra Pizarnik*, tesis de grado, Universidad tecnológica de Pereira, Pereira, Colombia, 2013.

CHIRINOS, Eduardo, *La morada del silencio: una reflexión sobre el silencio en la poesía a partir de las obras de Emilio Adolfo Westphalen, Gonzalo Rojas, Olga Orozco y Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson y Alejandra Pizarnik*, Fondo de Cultura Económica, Lima, 1998.

CIORAN, Emil, *En las cimas de la desesperación*, Barcelona, Tusquets, 2009.

DEPETRIS, Carolina, *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*, Madrid, UAM ediciones, 2004.

ESPINOSA CASANOVA, René Alejandro, *Alejandra Pizarnik: un surrealismo propio*, tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador, 2015.

- FRESNO FERRER, Adrián, *El Infierno musical de Alejandra Pizarnik a la luz de la tradición mística*, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, España, curso 2015-2016.
- GOLDBERG, Florinda, *Alejandra Pizarnik: Este espacio que somos*, Gaithersburg, Maryland, Hispamérica, 1994.
- GÓMEZ PAZ, Julieta, *Cuatro actitudes poéticas*, Buenos Aires, Conjunta, 1977.
- HERRERA, Ricardo H., *Usos de la imaginación, cuadernos de poesía y crítica*, Buenos Aires, El Imaginero, 1984.
- JIMÉNEZ CARDONA, Daniel, *Los símbolos del régimen nocturno en la obra poética de Alejandra Pizarnik*, tesis de grado, Universidad Tecnológica de Pereira, Pereira, Colombia, 2013.
- KAMENSZAIN, Tamara, *La boca del testimonio*, Buenos Aires, Norma, 2007.
- KOREMBLIT E., Bernardo, *Todas las que ella era. Ensayo sobre Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Corregidor, 1991.
- LONG, María Laura, *Alejandra Pizarnik: lectora de Cesar Vallejo*, tesis de maestría, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, España, 2016.
- MACKINTOSH, Fiona, *Árbol de Alejandra: Pizarnik reassessed*, Woodbridge, Tamesis Books, 2007.
- MARTÍN LÓPEZ, Sarah, *Poesía y conocimiento en la obra de dos escritoras argentinas contemporáneas: Olga Orozco y Alejandra Pizarnik*, tesis Doctoral, Universidad de Valencia, Valencia, España, 2013.
- NEGRONI, María, *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003.
- PIÑA, Cristina, *Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Planeta, 1991.
- , *Alejandra Pizarnik. Una biografía*, Buenos Aires, Corregidor, 2005.
- , *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Corregidor, 2012.
- VENTI GARCÍA, Patricia, *La escritura invisible: el discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*, Barcelona, Anthropos, 2009.
- VINDEL SÁEZ, Judith, *Tristeza y dolor en la poesía de Alejandra Pizarnik*, tesis de grado, Island University, Reykjavík, Island, 2016.

4.2. ARTÍCULOS

- ÁLVAREZ, Enid, «A medida que la noche avanza», *Debate Feminista*, 15 (1997), pp. 3-34.
- ARONNE-AMESTOY, Lida, «La palabra en Pizarnik o el miedo de Narciso», *INTI*, catorce poetas hispanoamericanas de hoy, 18/19 (1983-1984), pp. 229-244.
- BASSO BENELLI, Cristián, «Presencia del imaginario de Hieronymus Bosch como intertexto del universo poético en *el Infierno musical* de Alejandra Pizarnik», *Contextos*, 27 (2012), pp. 29-45.
- BENEYTO, Antonio, «Alejandra Pizarnik ocultándose en el lenguaje», *Quimera*, 34 (1983), pp. 23-27.
- BRUÑA BRAGADO, María José, «Pizarnik-artefacto: autoconfiguración y mito», *Letral: revista electrónica de Estudios Transatlánticos*, 8 (2012), pp. 56-70.
- CALAHORRANO, Paola, «Cuerpo y muerte: la sexualidad que exhala Alejandra Pizarnik a través de la muerte deseada», *Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, vol. 8, 2 (2010), pp. 92-100.
- CANCELLIERI, Natalia, «Fragmentación y descorporización del yo en la poesía de Alejandra Pizarnik», *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, 1 (2011), pp. 211-229.
- COBO BORDA, Juan Gustavo, «Alejandra Pizarnik. La pequeña sonámbula», *Eco* 26, 1 (1972), pp. 40-64.
- DALMARONI, Miguel, «Sacrificio e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik», *Orbis Tertius*, 1 (1996), p. 2.
- DAZA D., Paulina, «“La poesía es un juego peligroso”. Vida, poesía y locura en *El Infierno musical* de Alejandra Pizarnik», *Revista SciELO*, 34 (2007), pp. 79-95.
- , «Alejandra Pizarnik: Poesía, prosa, humor y otros misterios», *Atenea*, vol. 2, 514 (2016), pp. 207-225.
- DEPETRIS, Carolina, «Alejandra Pizarnik después de 1968: la palabra instantánea y la “crueldad” poética», *Iberoamericana*, vol. 8, 31 (2008), pp. 61-76.
- EVANGELISTA, Lidia, «La poética de Alejandra Pizarnik», *Atenea. Revista de Ciencia, Arte y Literatura de la Universidad de Concepción*, 473 (1996), pp. 41-51.
- FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge, «Alejandra Pizarnik. Érase una jaula que se volvió pájaro», *Revista Mensual de la Universidad de México*, 112 (2013), pp. 1-4.

- FOSTER, David William, «The Representation of the Body in the Poetry of Alejandra Pizarnik», *Hispanic Review*, 62, 3 (1994), pp. 319-347.
- KAMENSZAIN, Tamara, «La niña extraviada en Pizarnik», *Feminaria Literaria*, vol. 6, 10 (1996), p. 11-12. Francisco Lasarte, «Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik», *Revista Iberoamericana*, 125 (1983), pp. 877-887.
- LASARTE, Francisco, «Alejandra Pizarnik and Poetic Exile», *BHS*, 67 (1990), pp. 71-76.
- MALLOL, Diana, «Distanciamiento y extrañeza en la obra de Alejandra Pizarnik», *Orbis Tertius*, 1 (2-3), 1996, pp. 1-16.
- MANSILLA TORRES, Sergio, «Literatura e identidad», *Estudios filológicos*, 41 (2006), pp. 131-143.
- MANZANO FRANCO, Javier, «La enamorada de la muerte, análisis de una obsesión en las aventuras perdidas de Alejandra Pizarnik», *ActiveArte*, 3 (2010), pp. 1-8
- MARÍN LÓPEZ, Sarah, «El abismo del silencio, la pulsión de muerte: una propuesta de lectura de “Los trabajos y las noches” de Alejandra Pizarnik», *Lectora*, 13 (2007), pp. 67-84.
- MOLINA, Enrique, «Alejandra Pizarnik. *Árbol de Diana*», *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* 90, 1964, pp. 89-90.
- MUSCHIETTI, Delfina, «Ana Cristina César / Alejandra Pizarnik: dos formas de utopía», *Travessía*, 24 (1992), pp. 105-112.
- , «Poesía y paisaje: exceso e infinito», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 538 (1995), pp. 81-88.
- PÉREZ ROJAS, Concepción «A propósito de Alejandra Pizarnik: creación, locura y retorno», *Revista de Filología y su Didáctica. CAUCE*, 26 (2003), pp. 391-414.
- PEZZONI, Enrique, «Fragmento de Alejandra Pizarnik: la poesía como destino», *Sur*, 297 (1965), pp. 101-104.
- VENTI GARCÍA, Patricia, «Las diversiones públicas de Alejandra Pizarnik», *La Ironía en la Narrativa Hispánica Contemporánea*, 23 (2003), pp. 189-196.
- VILLALOBOS, Juan Pablo, «Alejandra Pizarnik en el país de lo no visto (A propósito de *Árbol de Diana* de Alejandra Pizarnik)», *Signos Literarios*, 5 (2007), pp. 109-128.
- ZEPP, Susanne, «El deseo de la palabra. Sobre la relación entre la reflexión lingüística y la experiencia histórica en la obra de Alejandra Pizarnik», en *Múltiples identidades: literatura judeo-latinoamericana de los siglos XX y XXI*, Madrid, Iberoamericana, 2012.

ZONANA, Victor Gustavo, «Itinerario del exilio: la Poética de Alejandra Pizarnik», *Revista Signos*, 30 (1997), pp. 119-144.

4.3. OBRAS EN LINEA

AGUIRRE, María Belén, «Sobre la influencia de Antonio Porchia en Alejandra Pizarnik», *Google Plus*, 2016
〈<https://plus.google.com/111609873003099993656/posts/bknkdLdEHZf>〉 [consulta: 7 enero 2019].

BASSO BENELLI, Cristián, «Construcción identitaria del sujeto poético en *Árbol de Diana* de Alejandra Pizarnik», *Cyber Humanitatis*, 42 (2007)
〈https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID.htm〉 [consulta: 10 agosto 2018].

BENGOCHE, Alina, «Deseo y muerte en la poesía de Alejandra Pizarnik», *Researchgate*, 2008
〈https://www.researchgate.net/publication/307861030_Deseo_y_muerte_en_la_poesia_de_Alejandra_Pizarnik〉 [consulta: 5 noviembre 2018].

CALLE ROMERO, María Isabel, «La búsqueda de lo celeste en la poesía de Alejandra Pizarnik: Astros y aire», *Gramma*, vol. 21, 47 (2010),
〈<https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/45/94>〉 [consulta: 2 octubre 2018].

CHÁVEZ SILVERMAN, Suzanne, «Signos de lo femenino en la poesía de Alejandra Pizarnik», en Inés Azar ed., *El puente de las palabras. Homenaje a David Lagmanovich*, 50 (2018)
〈http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_50/az_chav.aspx?culture=en&navid=221〉 [consulta: 15 octubre 2018].

DEQUELLI, María de las Mercedes «Análisis “La enamorada” y “La última inocencia” de Alejandra Pizarnik», *monografías.com*, (s.f),
〈<https://www.monografias.com/trabajos39/analisis-pizarnik/analisis-pizarnik2.shtml>〉 [consulta: 3 octubre 2018].

ESTRIN, Laura, «Pizarnik: el viento de la vida, la militancia de la escritura», *Cuarta Prosa*, 2018
〈<https://cuartaprosa.com/2018/09/30/pizarnik-el-viento-de-la-vida-la-militancia-de-la-escritura-laura-estrin/>〉 [consulta: 26 septiembre 2018].

FUENTES GÓMEZ, Josefa, «El surrealismo en Alejandra Pizarnik», *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, Ediciones Universidad de Murcia, 2006
〈<https://www.um.es/tonosdigital/znum12/secciones/Estudios%20KAlejandra%20Pizarnik.htm>〉 [consulta: 4 enero 2018].

- , «Los emblemas poéticos de Alejandra Pizarnik», *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 13 (2007) [\[https://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios_I_pizarnik.htm\]](https://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios_I_pizarnik.htm) [consulta: 20 noviembre 2018].
- GRINSCHPUN, Natalia, «Salvación: Alejandra Pizarnik», *poetas al desnudo*, 2011 [\[http://poetasal desnudo.blogspot.com/2011/05/salvacion-alejandra-pizarnik.html\]](http://poetasal desnudo.blogspot.com/2011/05/salvacion-alejandra-pizarnik.html) [consulta: 2 noviembre 2018].
- HAYDU, Susana H., «Alejandra Pizarnik: evolución de un lenguaje poético», *Educational Portal of the Americas*, 52 (1996) [\[http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_52/cap3/aventuras.aspx?culture=en&navid=221\]](http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_52/cap3/aventuras.aspx?culture=en&navid=221) [consulta: 15 octubre 2018].
- IAQUIERDO REYES, Javier, «“Sólo un nombre”: sobre un poema de Alejandra Pizarnik», *Revista Fogal*, 2014 [\[https://www.revistafogal.com/2014/06/11/s%C3%B3lo-un-nombre-sobre-un-poema-de-alejandra-pizarnik/\]](https://www.revistafogal.com/2014/06/11/s%C3%B3lo-un-nombre-sobre-un-poema-de-alejandra-pizarnik/) [consulta: 5 agosto 2018].
- LINK, Daniel, «La infancia como falta», *Cuadernos LIRICO*, 2014 [\[http://journals.openedition.org/lirico/1798\]](http://journals.openedition.org/lirico/1798) [consulta: 15 noviembre 2018].
- MAGLIANO, Claudia, «Alejandra Pizarnik: una poética del yo al yo», *Revista Uruguay de Psicoanálisis*, 2005 [\[www.apuruguay.org/revista_pdf/rup101/101-magliano.pdf\]](http://www.apuruguay.org/revista_pdf/rup101/101-magliano.pdf) [consulta: 24 julio 2018].
- MARTÍNEZ RETENAGA, Ainhoa, «Alejandra Pizarnik, la poeta inconcebible», *Moonmagazine*, 2017 [\[https://www.moonmagazine.info/alejandra-pizarnik-la-poeta-inconcebible/\]](https://www.moonmagazine.info/alejandra-pizarnik-la-poeta-inconcebible/) [consulta: 7 enero 2019].
- MOIA, Martha Isabel, «Algunas claves de Alejandra Pizarnik: entrevista con Alejandra Pizarnik», publicada en *El deseo de la palabra*, 1972 [\[http://www.cibertaller.com.ar/pizarnik.htm\]](http://www.cibertaller.com.ar/pizarnik.htm) [consulta: 25 julio 2018].
- MOLLOY, Silvia, «Figuración de Alejandra Pizarnik», *Organizado por Adélaïde de Chatellus* (Université Paris IV Sorbonne) con Milagros Ezquerro sobre Figures d'Alejandra Pizarnik, 2012 [\[http://www.congreso-pizarnik.paris-sorbonne.fr/programa.html\]](http://www.congreso-pizarnik.paris-sorbonne.fr/programa.html) [onsulta: 10 agosto 2018].
- MONSALVE FLÓREZ, Jhon Alexander, «La noche: alteridad y poesía. Un encuentro con Alejandra Pizarnik», 2010 [\[https://www.researchgate.net/publication/307861030_Deseo_y_muerte_en_la_poesia_de_Alejandra_Pizarnik\]](https://www.researchgate.net/publication/307861030_Deseo_y_muerte_en_la_poesia_de_Alejandra_Pizarnik) [consulta: 24 noviembre 2018].

- MORALES OLEA, Daniel, «10 poemas para un amor desesperado», *Cultura Colectiva*, (s.f) <<https://culturacolectiva.com/letras/10-poemas-para-un-amor-desesperado>> [consulta: 23 diciembre 2018].
- MURILLO GÓMEZ, Catalina, «La poética de Alejandra Pizarnik, un acercamiento interpretativo a la estética de la aniquilación del lenguaje», *Universidad Eafit*, 2014 <<http://hdl.handle.net/10784/5301>> [consulta: 13 octubre 2018].
- MUSCHIETTI, Delfina, «Una luz cegadora», *Radar Libros*, 2015 <<https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-07/01-07-15/nota2.htm>> [consulta: 7 agosto 2018].
- NICHOLSON, Melanie, «La muñeca argentina de Bellmer: Alejandra Pizarnik y al desarticulación del yo», *Studies in 20th & 21st Century Literature*, Article 6, 32 (2008) <<https://doi.org/10.4148/2334-4415.1669>> [consulta: 1 noviembre 2018].
- PELICÓ, Mario Roberto, «Alejandra Pizarnik, antología poética», *Unimet*, (s.f) <<http://www.unimet.edu.ve/unimetsite/wp-content/uploads/2018/05/Juan-Liscano-Aproximaciones-a-su-obra.pdf>> [consulta: 25 septiembre 2018].
- PÉREZ, Carlos D., «Alejandra Pizarnik: textos de locura y suicidio», *Boletín Topia*, 2009 <<https://www.topia.com.ar/articulos/alejandra-pizarnik-textos-de-locura-y-suicidio>> [consulta: 5 agosto 2018].
- PIÑA, Cristina, «En la trastienda del lenguaje: nueve miradas de la escritura de Alejandra Pizarnik», *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, 2015 <<http://www.scielo.org.ar/pdf/ccilha/v17n2/v17n2a06.pdf>> [consulta: 1 noviembre 2018].
- TORRES GUITÉRREZ, Carlos Luis, «Alejandra Pizarnik», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Ediciones Universidad Complutense de Madrid, 2004 <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero28/alepizar.html>> [consulta: 10 enero 2018].
- VÁZQUEZ, María Ángeles, «Alejandra Pizarnik: “la lúgubre manía de vivir”», *Centro Virtual Cervantes*, 2003 <<https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/pizarnik/acerca/vazquez.htm>> [consulta: 8 enero 2019].
- VENTI GARCÍA, Patricia, «Alejandra Pizarnik en el contexto argentino», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2007 <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/pizaconte.html>> [consulta: 25 abril 2018].

VIÉITEZ, Adrián, «Visiones del amor: Alejandra Pizarnik», *Zenda*, 2018 <<https://www.zendalibros.com/visiones-del-amor-alejandra-pizarnik/>> [consulta: 23 diciembre 2018].

(s.n), «El despertar de Alejandra Pizarnik: la poética de no ser de este mundo», *Delailusionalcaos*, 2016 <<http://delailusionalcaos.blogspot.com/2016/07/el-despertar-de-alejandra-pizarnik-la.html>> [consulta: 20 noviembre 2018].

(s.n), «La poesía de Alejandra Pizarnik», *Revista literaria impulsada por los estudiantes del Profesorado de Lengua y Literatura del ISFD N° 186 de Santa Teresita*, 2017 <<http://literacua.blogspot.com/2017/10/la-poesia-de-alejandra-pizarnik.html>> [consulta: 23 diciembre 2018].

5. BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

5.1. LIBROS Y TESIS

ABRAMS, Meyer Howard, *A glossary of literary terms*, 6ª (ed.), New York, Coroneil University, 1993.

ARIANPOUR, Yahya, *Az Sabā tā Nimā (De Saba a Nima)*, vol. 1, Tehran, Zavvar, 1993.

---, *Az Sabā tā Nimā (De Saba a Nima)*, vol. 2, Tehran, Zavvār, 1993.

---, *Az Sabā tā Nimā (De Saba a Nima)*, vol. 3, Tehran, Zavvār, 1993.

---, *Az Sabā tā Nimā (De Saba a Nima)*, vol. 4, Tehran Zavvār, 1993.

ARTAUD, Antonin, *Heliogábalo o el anarquista coronado*, Paris, Librodot, 1934.

BABACHAHI, Ali, *Gozārehāy-e monfared (Proposiciones individuales)*, 1ª (ed.), Tehran, Fāreq, 1998.

BALAKIAN, Anna, *El movimiento simbolista*, Madrid, Guadarrama, 1969.

BARAHENI, Reza, *Talā dar mes (Oro en cobre)*, 1ª (ed.), vol. 2, Tehran, Nevisandeh, 1992.

BARBAGELATA, Hugo D., *La novela y el cuento en Hispanoamérica*, Montevideo, Ediciones de Fernando Burgos, 1947.

BARTHES, Roland, *The pleasure of the text (El placer del texto y lección inaugural)*, México, Siglo XXI editores, 1989.

- , *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*, 2ª (ed.), Madrid, Siglo XXI, 1997.
- BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Visor libros, 2002.
- BEAUVOIR, Simone, *El segundo sexo*, trad. Alicia Martorell, Madrid, Cátedra, 1998.
- CAMARERO, José, *Intertextualidad: Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropos, 2008.
- CHEVALIER, Jean, *Dictionary of symbolism (Diccionario de los símbolos)*, Barcelona, Herder, 1986.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997.
- CIRLOT, Victoria y Blanca GARÍ, *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*, Madrid, Siruela, 2008.
- CORTÁZAR, Julio, *Obra crítica*, vol. 2. Madrid, Edición de Jaime Alazraki, Alfaguara, 1994.
- ELIOT, Thomas Stearns, *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, London, Methuen & Co., 1972.
- FAICKNEY OSBORN, Alex, *Applied Imagination: Principles and Procedures of Creative Thinking*, trad. Hasan Ghasemzadeh, 1ª (ed.), Tehran, Nilufar, 1988.
- FITCH, Melisa A., *Side Dishes: Latina American Women, Sex, and Cultural Production*, New Jersey, Rutgers University press, 1964.
- FARROJZAD, Pouran, *Nimehāy-e nātamām: seiri dar še'r-e zanān az Rābi'a tā Forugh (Las mitades incompletas: un recorrido por la poesía femenina de Rabia hasta Forugh)*, 1ª (ed.), Tehran, Tandis, 2001.
- FOSTER, David, *Gay and Lesbian Themes in Latin American Literature*, Austin, Texas University, 1991.
- GAC-ARTIGAS, Priscilla, *Reflexiones: ensayos sobre escritoras hispanoamericanas contemporáneas*, vol. 2, New Jersey, Nuevo Espacio, 2002.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, *Modernismo: supuestos históricos y culturales*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- HASSANALI, Kavooos, *Anvāe noāvāri dar še'r-e moāser (Tipos de innovación en la poesía contemporánea)*, Tehran, Sāles, 2004.

- HEJAZI, Banafsheh, *Zan be zann-e tārij (La mujer bajo el juicio de la historia)*, Tehran, Alfabetmaxima, 1991.
- HERRA MONGE, Mayra, *El “Boom” de la literatura latinoamericana: causas, contextos y consecuencias*, Alajuela, Universidad de Costa Rica, 1989.
- HOGHOUGH, Mohammad, *Še’r-e zamān-e mā (La poesía de nuestra época)*, 6^a (ed.), Tehran, Negāh, 1998.
- HOJJAT, Emad, *Sohrāb Sepehri va Budā (Sohrab Sepehri y Buda)*, 1^a (ed.), Tehran, Farhangestān-e Yādvāreh, 1998.
- HOMAEI, Jalaluddin, *T ārij-e adabiāt-e Irān (Historia de la literatura de Irán)*, 1^a (ed.), Tehran, Homā, 1996.
- IZADI MAZIDI, Fatemeh, *Vojuh-e kudaki dar še’r-e no (Las figuras de la infancia en la nueva poesía)*, tesis de maestría, Hormozgan University, Hormozgan, Iran, 2012.
- JAMALZADEH, Mohammad-Ali, *Yeki bud, yeki nabud (Había una vez)*, Tehran, Kānun-e M’arefat, 1921.
- JANNATI ATAYI, *Nimā: zendegi va āsaraš (Nima: su vida y sus obras)*, Tehran, Safi Ališāh, 1974.
- KADIVAR, Jamileh, *Zan (La mujer)*, 2^a (ed.), Tehran, Etelā’āt, 2002.
- KARIMI HAKKAK, Ahmad, *Talie’h-ye tajaddod dar še’r-e fārsi (El amanecer de la modernidad en la poesía persa)*, trad. Masoud J’afari, Tehran, Morvārid, 2011.
- KASHEF, Manouchehr, *Tavalod-e še’r (El nacimiento del poema)*, basado en el artículo «La música del poema de T. S. Eliot», Tehran, El centro editorial Sepehr, 1969.
- KHATAMI, Ahmad, *Tahqiqi dar bāb-e sabk-e hendi va dorān-e bāzgašt-e adabi (Una investigación en el estilo Indio y el periodo de retorno literario)*, Tehran, Bahārestan, 1992.
- , *Tarij adabiāt-e Irān dar dorān-e bazgašt-e adabi (Historia literaria de Irán en el periodo de retorno literario)*, 2^a (ed.), vol. 1, Tehran, Pāyā, 2001.
- LANGROUDI, Shams, *Tārij tahlili-e še’r-e moāser (La historia analítica de la poesía contemporánea)*, Tehran, Markaz, 1999.
- LEEMING, David, *Stephen Spender: la vida en modernismo*, London, Henry Holt and Company, 2001.

- MATTALÍA ALONSO, Sonia, *Miradas al fin de siglo: lecturas modernistas*, Valencia, Grupo de Estudios Iberoamericanos y Tirant lo Blanc Libros, Universitat de València, 1998.
- MEGHADADI, Bahram, *Kimiāy-e sojan (Elixir del discurso)*, 1ª (ed.), Tehran, Hāshemi, 1999.
- MICHEL, Andrée, *Le féminisme (El feminismo)*, trad. Homa Zanzanizadeh, Mashhad, Nikā, 1993.
- MIRABEDINI, Hasan y Kazem FARHADI, *Darāmadi bar tārij adabiāt-e espāniāi āmrikāi (Prólogo sobre la historia literaria hispánica)*, Tehran, Ney, 2013.
- MOKHTARI, Mohammad, *Ensān dar še'r-e moāser (El hombre en la poesía contemporánea)*, 1ª (ed.), Tehran, Tous, 1993.
- MOVAHED, Zia'eddin, *Diruz va emruz-e še'r-e fārsi (Ayer y hoy de la poesía persa)*, Tehran, Hermes, 2012.
- NADEAU, Maurice, *Historia del surrealismo*, Valencia, Ahímsa, 2001.
- OROZCO, Olga, *Obra Poética*, 2ª (ed.), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2000.
- , *Poesía completa*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2013.
- OVIEDO, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana, de Borges al presente*, tomo. 4, Madrid, Alianza, 2001.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- PIÑA, Christina, *Poesía argentina de fin de siglo*, Buenos Aires, Vinciguerra, 1996.
- PRIETO, Martín, *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2006.
- RAMA, Ángel, *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.
- RASHID-YASEMI, Gholamreza, *Adabiāt-e moāser-e Irān (La literatura contemporánea de Irán)*, Tehran, Šafagh-e Sorj, 1937.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *El Boom de la narrativa latinoamericana*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1972.
- ROUZBEH, Mohammad-Reza, *Adabiāt-e moāser-e fārsi (še'r) (Literatura contemporánea persa (poesía))*, 1ª (ed.), Tehran, Roozegār, 2002.
- SAFA, Zabihullah, *Tārij adabiāt dar Irān (Historia literaria de Irán)*, vol. 1, Tehran, Ferdousi, 1984.

- , *Tārīj adabiāt dar Irān (Historia literaria de Irán)*, vol. 2, Tehran, Ferdousi, 1984.
- , *Tārīj adabiāt dar Irān (Historia literaria de Irán)*, vol. 3, Tehran, Ferdousi, 1984.
- , *Tārīj adabiāt dar Irān (Historia literaria de Irán)*, vol. 4, Tehran, Ferdousi, 1984.
- SARI, Fereshteh, *Tasāvir-e qarn-e 20-e Irān (Las imágenes del siglo 20 de Irán)*, Tehran, Qesseh, 2001.
- SERVAT, Mansour, *Nazariyeh-ye adabi-e Nimā (La opinión literaria de Nima)*, Tehran, Pāyā, 1998.
- , *Āšnayi bā maktabhāy-e adabi (Conocimiento con las escuelas literarias)*, 3^a (ed.), Tehran, Sojan, 2011.
- SHAFIEI-KADKANI, Mohammad-Reza, *Musiqi-e še'r (La música de la poesía)*, Tehran, Āgāh, 1986.
- SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas (Textos programáticos y críticos)*, Madrid, Cátedra, 1991.
- SHAMISA, Sirous, *Anvā-e adabi (Modelos literarios)*, 9^a (ed.), Tehran, Ferdos, 1986.
- , *Maktabhāy-e adabi (Escuelas literarias)*, Tehran, Qatreh, 2012.
- STEINER, George, *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 2003.
- VILLEGAS, Irlanda y David REYES, et.al., *¿Qué es la literatura comparada? Impresiones actuales*. Veracruz, Universidad Veracruzana, 2014.
- WEBSTER, Roger, *Studying literary theory: an introduction (El estudio de la teoría literaria: una introducción)*, trad. Elaheh Dehnavi, 1^a (ed.), Tehran, Rouzegār, 2003.
- WORDSWORTH, William, *Lyrical ballads, with a few poems (Baladas líricas)*, trad. Hossein Payandeh, 3^a (ed.), Tehran, Organización de impresión y publicación, 2011.
- YANOVER, Hector, *Antología consultada de la joven poesía argentina*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1968.
- YATES, Frances A., *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974.
- YOUSHIJ, Nima, *Harfhāy-e hamsāyeh (Palabras del vecino)*, Tehran, Donyā, 1972.

5.2. ARTÍCULOS

- ABDOLMALEKIAN, Mohhamad-Reza y Hamid KIANI, «Los estilos en la poesía persa: transición a las características y al periodo», *Festival de Cultura y Arte Shamseh*, 13 (2014), pp. 12-16. (En lengua persa)
- AKHAVAN-SALES, Mahdi, «Nimáfue grandioso», *Revista Pensamiento y Arte*, 9 (1960), pp. 25-32. (En lengua persa)
- ARTAUD, Antonin, «En plena noche o el bluff surrealista», en *Libertad del Espíritu*, Buenos Aires, Leviatán, 1999, p. 65.
- ASHOURI, Daryoush, «Conversación», en Naser Hariri (dir.), *Honar va Adabiāt-e emruz (El arte y la literatura de hoy)*, 1ª (ed.), Tehran, Bābol, 1987, p. 99. (En lengua persa)
- AZAD TEHRANI, Mahmoud Mosharraf, «Recordatorio de Nimá Yushich», *Revista Arash*, 7 (1963), pp. 184-195. (En lengua persa)
- BBACHAHI, Ali, «Corrientes poéticas desde la década 40 hasta hoy», *Revista Semanal Adineh*, 26 (1988), pp. 30-33. (En lengua persa)
- BEHBAHANI, Sarvenaz, «Las sombras de la asistencia de la mujer en la poesía persa», *Revista Gozaresh*, vol. 19, 216 (2010), pp. 19-20 (En lengua persa)
- BINAS, Tal'at, «Historia de la identidad de la mujer», *Revista Literaria Karnameh*, 39-40 (2005), pp. 48-51. (En lengua persa)
- BOLDINI, María Gabriela, «Escritura de mujeres en la Literatura Argentina del siglo XIX: la construcción de la subjetividad femenina en la obra de Mariquita Sánchez de Thompson», *Revista del Cento de Investigaciones de Área Letras (RECIAL)*, 7 (2015), pp. 1-21
- DEVOTO, Daniel, «Escolio sobre Tejeda», *Revista de Estudios Clásicos*, 2 (1946), pp. 93-132.
- DUBATTI, Jorge A., «Orfeo: emblema del combate por la poesía», *Letras*, 15-16 (1986), pp. 42-63.
- GARCÍA ANTÓN, Celina, «La mujer en la contemporaneidad literaria», *Centro de Investigación en Lectura y Escritura (CILE)*, 6 (2017), pp. 133-139.
- GIORDANO, Carlos, «Entre el 40 y el 50 en la poesía argentina», *Revista Iberoamericana*, 49 (1985), pp. 783-796.

- GIRONA, Nuria, «Mujeres que lloran, mujeres que fingen», en N. Girona & S. Mattalía eds., *Aún y más allá: Mujeres y discursos*, Caracas, Excultura, 2001, p. 784.
- KARACHI, Roohangiz, «El papel de las poetisas iraníes en la poesía persa», *Instituto de Humanidades y Estudios Culturales*, 4 (1989), pp. 25-36. (En lengua persa)
- KAVIANPOUR, Tal'at, «Literatura femenina en la literatura persa», *Revista Literaria Chista*, 6 y 7 (2006), pp. 470-486. (En lengua persa)
- KHAKPOUR, Mohammad y Mirjalil AKBARI, «Romanticismo y su temático en la poesía persa», *Revista Trimestral Científico-investigativa Kavoshnameh*, año 11, 21 (2010), pp. 226-248. (En lengua persa)
- MACOC, Lucía, «Feminismo e Identidades políticas a principios del siglo XX en la Argentina. Construcciones discursivas sobre la Mujer en el socialismo y el anarquismo», *Cuadernos del Ciesal*, 8 y 9 (2011), pp. 151-173.
- MARTIN, Gerald, «Boom, yes; 'New' novel, no: further reflections on the optical illusions of the 1960s in Latin America», *Bulletin of Latin American Research*, vol. 3, 2 (1984), p. 53-63.
- MOHZAB, Zahra, «La mujer en el espejo», *Literatura de Ficción*, 38 (2005), pp. 10-14. (En lengua persa)
- MOMTAHEN, Mahdi, «Estudio de la evolución de la nueva poesía en la lengua árabe y persa», *Estudio de la Literatura Comparada*, 16 (2011), pp. 153-180. (En lengua persa)
- MOSHREF, Maryam, «La literatura inútil: otra mirada», *Revista Mensual Donyaye Sokhan*, 79 (1998), pp. 43-58. (En lengua persa)
- POPE, Randolph D., «La novela hispanoamericana desde 1950 a 1975,» en Roberto González Echevarría, ed., *La historia de Cambridge de la literatura latinoamericana*, vol. 2, Cambridge, Cambridge University Edition, 2016, pp. 226-279.
- RAHNAMA, Fereydoon, «Nima, el poeta de los poetas», citado por la *Revista Yaghma*, en Yahya Arianpour (dir.), *De Saba a Nima*, vol. 3, Tehran, Zavvār, 1993. (En lengua persa)
- RAJABZADEH, Shahram, «Reconocimiento de los espacios infantiles en la poesía persa», *Revista de Investigación de la Literatura Infantil y Adolescente*, 2 (1995), pp. 6-12. (En lengua persa)
- RAMA, Ángel, «El Boom en perspectiva», *Signos Literarios*, 1 (2005), pp. 161-208.
- RIVERO, Eliana, «Hacia una definición de la lírica hispanoamericana», *Revista Review Interamericana*, 12 (1982), p. 26.

- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Mario, «La galaxia poética latinoamericana: 2a mitad del siglo XX», *Acta Literaria*, 27 (2002), pp. 91-102.
- RODRÍGUEZ PALOP, María Eugenia, «La lucha por los derechos de las mujeres en el siglo XIX. Escenarios, teorías, movimientos y acciones relevantes en el ámbito angloamericano», en Francisco Javier Anzoátegui Roig eds., *Historia de los derechos fundamentales*, vol. 3, Madrid, Dykinson, 2008, pp. 1170-11856.
- ROMANO, Eduardo, «¿Existe una identidad literaria argentina?», en Congreso de Escritores, *Literatura Argentina, identidad y globalización*, 1ª (ed.), Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2005, p. 39.
- SADEGHI, Bahram, «Crítica sobre la crítica del Dr. Mitra», *Naghd Ketab*, 6 (1956), pp. 5-8. (En lengua persa)
- SADEGHZADEH, Hassan y Lida Vaez, «Cuatro poetisas contemporáneas», *Revista Hafez*, 21 (2005), pp. 74-79. (En lengua persa)
- SALAZAR ANGLADA, Aníbal, «La poesía argentina en la década de 1930: Un problema historiográfico», *Acta Literaria*, 38 (2009), pp. 71-89.
- SEYER, Robert, «Romanticismo y el juicio social», trad. Yousef Abazari, *Revista Arghanoon*, 2007, pp. 119-173.
- SHAFIEI KADKANI, «La muestra más antigua de la poesía persa», *Revista de Lengua y Literatura*, 62 (2009), pp. 28-32.
- SHIRKHANI, Mohammad-Reza, «Estudio de la condición social de la mujer entre los textos literarios de la antigua Irán y los árabes incultos», *Revista de Literatura Comparada*, 22 (2016), pp. 89-114. (En lengua persa)
- SUÁREZ HERNÁN, Carolina, «El tratamiento subversivo de los estereotipos de género y edad en la obra de Silvina Ocampo», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 42 (2013), pp. 367-378.
- SUCRE, Guillermo, «La metáfora del silencio», en: *La máscara, la transparencia: ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México, Fondo de la Cultura Económica, 1975, pp. 293-319.
- , «La estética del silencio», en *La máscara, la transparencia: ensayos sobre poesía hispanoamericana*, 2ª (ed.), México, Fondo de Cultura Económica, 1985, pp. 293-319.
- SZMETAN, Ricardo, «Las historias de la literatura argentina; la situación actual», *Actas XIV Congreso AIH*, vol. 4, 1 (2004), pp. 659-664.

- TAVAKOLI, Nayereh, «Cultura e identidad sexual recorriendo la literatura de Irán», *Carta Antropología*, 3 (2003), pp. 55-70. (En lengua persa)
- VALOBRA, Adriana María, «La ciudadanía política femenina en la Argentina de la primera mitad de siglo XX: Aportes para una aproximación conceptual y recursos didácticos», *Clío & Asociados*, 14 (2010), pp. 86-112.
- VIÑUELA, María Cristina y Delfina BUNGE, «Victoria Ocampo hacedoras de un espacio literario 1920-1940», *Revista de Literaturas Modernas*, Los espacios de la literatura, 34 (2004), pp. 183-204.
- YOUSHIJ, Nima, «Texto completo del discurso de Nimá Yushich en el primer congreso de los escritores y poetas iraníes», en Yahya Arianpour (dir.), *De Saba a Nima*, vol. 3, Tehran, Zavvār, 1993, pp. 591-592. (En lengua persa)

5.3. OBRAS EN LÍNEA

- BALDUZZI, María Matilde, «Una caja de mariposas: Luces y sombras en el feminismo de Victoria Ocampo», Extensión *UNICEN*, 2016 <<http://extension.unicen.edu.ar/exitoso-cierre-del-universo-hermanas-ocampo/>> [consulta: 30 abril 2018].
- CITTADINI, Gabriela, «La dualidad Florida y Boedo: el papel del intelectual en la Revista Martín Fierro (1924-1927)», *Fundación Internacional Jorge Luis Borges*, 2014 <<https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/viewFile/1971/2495>> [consulta: 24 abril 2018].
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Justo, «La literatura gauchesca de Argentina», *Literatura Hispanoamericana*, 2011 <<http://hispanoteca.eu/Literatura%20hispanoamericana/La%20literatura%20gauchesca%20de%20Argentina.htm>> [consulta: 25 abril 2018].
- GOLOBOFF, Mario, «El surrealismo en Argentina», *Página12*, 2017 <<https://www.pagina12.com.ar/25013-el-surrealismo-en-la-argentina>> [consulta: 27 abril 2018].
- GUARDIA, Sara Beatriz, «Literatura y escritura femenina en América Latina», en Seminario Mujer y Literatura, *UESC.*, 2007 <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/conferencias/SARA_ORIGINAL.pdf> [consulta: 23 abril 2018].
- LEZLIE, «Literatura del siglo XX», *monografías.com*, 2015 <<https://www.monografias.com/trabajos99/literatura-del-siglo-xx/literatura-del-siglo-xx.shtml>> [consulta: 2 mayo 2018].

- LOJO, María Rosa, «La importancia de llamarse Eduarda Mansilla», *Eduardamansilla*, 2017 <<http://www.eduardamansilla.com/>> [consulta: 28 abril 2018].
- MAHIN-FALLAH, Ashkan, «Historia de la poesía persa y su transformación», *Sitio Científico de Estudiantes Universitarios*, 2011 <<http://www.daneshju.ir/forum/showthread.php?t=45785>> [consulta: 9 abril 2018].
- MARCIAL PÉREZ, David, «Argentina, la literatura del desgarró», *El País*, 2014 <https://elpais.com/cultura/2014/11/30/actualidad/1417312031_583639.html> [consulta: 28 abril 2018].
- MOSCONA, Myriam, «La puerta que no abriste», *Soy De Toay*, 2004 <http://www.soydetoay.com.ar/toay/antiguas/olga_orozco/repor3.htm> [consulta: 26 abril 2018].
- MOUSAVI, Hafez, «Nimácambió el juicio de la poesía persa», *Revista Electrónica Shahreketab*, 2011 <<http://www.bookcity.org/detail/1384>> [consulta: 9 abril 2018].
- PASTOR ARRIZABALO, Paula, «El feminismo llevado a la poesía», *La Huella Digital*, 2016 <<http://www.lahuelladigital.com/el-feminismo-llevado-a-la-poesia/>> [consulta: 20 abril 2018].
- PIÑEIRO, Elena, «La modernización de la sociedad argentina en la década del 60 y la evolución del proceso en las décadas siguientes (1962-1989)», Documento inédito Facultad de Ciencias Sociales, *Políticas y de la Comunicación de la Universidad Católica Argentina*, (s.f), <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/investigacion/modernizacion-sociedad-argentina-decada-60.pdf>> [consulta: 2 enero 2019].
- PIRI ARDAKANI, Mohammad, «La música en la poesía de T. S. Eliot», *Conferencia Nacional de Lengua, Literatura y Traducción*, 2015 <https://www.civilica.com/Paper-ELLTE02-ELLTE02_011=موسیقی-در-شعر-تی-اس-الیوت.html> [consulta: 7 julio 2018].
- (s.n), «Una entrevista con Manouchehr Atashi y Shams Langroudi sobre el poema “La calle”», *Agencia de Noticias de los Estudiantes Iraníes: ISNA eds.*, 2002 <<https://www.isna.ir/news/8106-07269.8053/>> [consulta: 19 abril 2018].
- (s.n), «El difícil camino de la mujer por la literatura», *Blog de IberLibro*, 2013 <<https://www.iberlibro.com/blog/index.php/2013/03/08/el-difcil-camino-de-la-mujer-por-la-literatura/>> [consulta: 20 abril 2018].
- (s.n), «La literatura Argentina», *ECURED eds.*, 2013 <https://www.ecured.cu/Literatura_argentina> [consulta: 25 abril 2018].

- (s.n), «El Boom Latinoamericano», *ECURED* eds., 2014
〈https://www.ecured.cu/Boom_latinoamericano〉 [consulta: 24 abril 2018].
- (s.n), «Historia de la literatura Argentina», *El Sur del Sur*, 2014
〈<https://surdelsur.com/es/historia-literatura-argentina/>〉 [consulta: 25 abril 2018].

APÉNDICE¹⁰³⁸

POESÍA SELECCIONADA DE FORUGH FARROJZAD

¹⁰³⁸ Esta sección se ha elaborado antes de que se publicase en español la poesía completa de Forugh Farrohzad, *Eterno anochecer: poesía completa*, trad. Nazanin Armanian, Madrid: Gallo Nero, 2019, 326 págs.

CAUTIVA
(1955)

CAUTIVA

Te deseo, te deseo y sé que jamás
del alma lograré abrazarte
tú eres aquel cielo claro y despejado
yo una ave en la esquina de esta jaula

detrás de estas frías y oscuras rejas
mi pesarosa mirada observándote asombrada
pensando en la mano estirada hacia mi
y yo de repente volando hacia ti
pensando en cómo volar de esta silenciosa prisión
en un momento preciso de distracción
sonriendo en los ojos del señor guardián
comenzando de nuevo la vida a tu lado (la poesía)

pensando en esto y sabiendo que jamás
seré capaz de escapar de esta jaula
aunque permita el señor guardián
ya no tendré aliento para este vuelo

detrás de estas rejas cada día luminoso
me sonrío la mirada de un crío
en cuanto canto la canción de la alegría
sus labios se me acercan con un beso

oh, cielo, si un día desea volar
de esta prisión silenciosa
qué decir a los ojos del crío lloroso
perdóname, que soy un ave cautiva

soy aquella vela que quema su alma

para iluminar las ruinas
y si elijo el silencio
perturbaré los hogares

DESPEDIDA

Me voy cansada y deprimida y plañidera
hacia mi hogar arruinada
juro por dios que llevaré de su ciudad
mi demente y perturbado corazón

Lo llevo a un punto lejano
para lavarlo del color del pecado
para lavarlo de la mancha del amor
de todo este pedido inconveniente y devastado

Lo llevo para alejarlo de ti
de ti, oh, imagen de la imposible esperanza
lo llevo para enterrarlo prematuro
para que no recuerde la unión

El gemido tiembla, las lágrimas bailan
Ay, déjame huir de ti
oh, hirviente fuente de pecado
quizá sea mejor que me abstenga de ti

Juro a dios que era un feliz botón floral
la mano del amor llegó y me cosechó de la rama
me convertí en la llama de pesadumbre
¡helas! que mis labios no tocaron aquellos labios

Finalmente, elegí el viaje
me voy, con una sonrisa fingida y con el corazón sangriento
me voy, déjame en paz
oh, ineficiente esperanza improductiva

FUGA Y DOLOR

Partí, perdóname y no digas que no fui fiel
no me quedó otra solución que la fuga
este fogoso amor lleno del dolor desilusionado
me había llevado hacia la locura y el pecado

Partí para limpiar con lágrimas mis labios
el calor de tu pesaroso beso
partí para quedarme incompleto a en este canto
partí para conseguir fama con lo no hablado

Partí, no digas por qué partí, no digas que fue deshonroso
mi amor, tu necesidad y nuestra inquietud
nuestro secreto de la silenciosa y tenebrosa cortina
se reveló de una vez como la luz de la mañana

Partí para perderme como una caliente lágrima
entre la fluorescente falda de la vida
para liberarme del conflicto y la guerra de la vida
partí en la negrura de una desconocida tumba

yo huí de los dos ojos claros y llorones
de las salvajes risas de la tormenta
del lecho de cercanía al frío abrazo de lejanía
lastimada hui del remordimiento de la coincia

Oh, pecho, quema en tu fogosa calentura
y no más me hagas preguntas sobre la llama del fuego
quisiera ser una llama para poder rebelar
me convertí en una ave cautiva y encerrada en la esquina de la jaula

Soy una fantasma que una noche inconscienteme
lloré en la falda del silencio amargamente
llorona de los hechos y apenada de los dichos
me enteré que no soy digna de ti, ni de tu amor

LA FIGURA OCULTA

Oh, hombre, que quemaste mis labios
de las llamas de los besos
acaso viste en mis dos ojos silenciosos
el secreto de esta locura

Acaso sabías que yo en mi corazón
tenía oculta una figura de tu amor
acaso sabías que de este amor oculto
tenía en mi alma un fuego abrasador

Dijeron que aquella mujer, es una mujer loca
que sencillamente ofrece de sus labios, besos
es verdad, pero un beso de tus labios
pierde su vida sobre mis muertos labios

Jamás he pensado en mi reputación
siendo yo, quien así, te está deseando
deseo una intimidad y tu abrazo
deseo una intimidad y la copa del vino

Fuera de la vista de los otros en una oportunidad
te diera una copa del vino de la existencia
deseo un lecho de rosas rojas
donde pueda darte una noche de borrachera

Oh, hombre, que quemaste mis labios
en las llamas de los besos
este es un libro interminable y tú
solamente leíste una corta página de él

LA PARED
(1956)

EL PECADO

He pecado y era un pecado placentero
en un abrazo cálido y fogoso
Dios, no sé qué he hecho
en aquel lugar íntimo, oscuro y silencioso

En aquel lugar íntimo, oscuro y silencioso
me fijé en sus misteriosos ojos
mi corazón temblaba inquietamente en el pecho
por el ruego de sus ansiosos ojos

En aquel lugar íntimo, oscuro y silencioso
nerviosa me senté junto a él
sus labios derramaron en mis labios el deseo
liberándome la tristeza del corazón alocado

Murmuré en su oído la historia del amor:
Te deseo, oh, alma mía
Te deseo, oh, abrazo vital
a ti, mi loco amante

El deseo estalló en llamas en sus ojos
el vino tinto bailó en la copa
mi cuerpo en el suave lecho
tembló ebrio sobre su pecho

He pecado y era un pecado placentero
en un abrazo cálido y fogoso
he pecado entre unos brazos
de hierro, ardientes y rencorosos

BAÑARSE

En aquel clima agradable me desnudé
para lavar mi cuerpo en el agua de la fuente
tentaba sobre mi corazón en la silenciosa noche
el decir la tristeza del corazón al agua de la fuente

El agua era fresca y las brillantes olas
se arrastraban a mi alrededor gimiendo con entusiasmo
parecían atraer mi alma y cuerpo hacia ellas
con manos suaves y cristalinas

Sopló un viento de lejos y enseguida
una falda llena de flores cubrió mi cabello
el picante y agradable aroma del orégano
penetró a mi nariz por el aliento del viento

Cerré los ojos y callada y liviana
apreté mi cuerpo a las hierbas suaves y frescas
como una mujer recostada frente al amante
me entregué completamente a la mano de la fuente

Sobre mis dos piernas los labios temblorosos del agua
besantes e inquietos, sedientos y calurosos
de repente se enlazaron...satisfechos y complacidos
mi cuerpo y el alma pecadora de la fuente

LA PARED

En el precipitado paso de los fríos momentos
tus ojos salvajes en su silencio
construyen paredes a mi alrededor
huyo de ti en las desviaciones del camino

para ver las llanuras en la bruma de la luna
para lavar el cuerpo en el agua de las fuentes de luz
en la coloreada niebla de la cálida mañana del verano
llenando mi falda de las lilas del campo
escuchando el canto de los gallos del techo de la cabaña del campesino

Huyo de ti al ámbito del desierto
para posar fuertemente el pie sobre las hierbas
o beber el frío rocío de las hierbas

Huyo de ti a una costa deshabitada
para ver sobre las rocas perdidas en la nube oscura
el baile circular de las tormentas del mar

En un ocaso lejano
como unas salvajes palomas
cubriendo bajo mis alas, las llanuras, las montañas y los cielos
escuchando entre las secas plantas
los felices cantos de los aves del desierto

Huyo de ti, para abrir lejos de ti
el camino de la ciudad de los deseos
y en la ciudad...
la cargante cerradura dorada del castillo del sueño

Pero tus ojos con su grito silencioso
obscorecen en mi mirada los caminos
y todavía en su tenebroso secreto
construyen paredes a mi alrededor

Finalmente un día...
huiré del hechizo de la dudosa mirada
brotaré como un perfume de las coloreadas flores de los sueños
reptaré en los rizos del cabello de la brisa nocturna
iré hasta la costa del sol
a un durmiente universo en la eterna tranquilidad

Me deslizo suavemente en el lecho de una dorada nube
los rayos de la luz echan sobre el feliz cielo
el bosquejo de la canción

Yo desde ahí contenta y libre
me fijo en un mundo que tus hechizados ojos
obscorecen sus caminos a mis ojos
y todavía en su tenebroso secreto
construyen paredes a mi alrededor

REBELIÓN

(1958)

REBELIÓN DE DIOS

Si fuera Dios llamaría a mis ángeles una noche
a soltar en el tenebroso horno la moneda del sol
les diría enojado a los sirvientes de los jardines
que separaran de las ramas de la noche, la hoja amarilla de la luna

Medianoche entre las cortinas de su gloriosa corte
derramaba mi ira furiosa
mis agotadas manos después de miles de años de silencio
derramaban las montañas en abiertas bocas de los mares

Abría los cordones por los pies de miles de febriles astros
esparcía la sangre del fuego en las silentes venas de los bosques
desgarraba las cortinas de humo en el rugido del viento
para que la muchacha de fuego embriagada baile en los brazos del bosque

Tocaba en el *neymar*¹⁰³⁹ un hechizo del viento nocturno
para que os levantéis al fondo de los ríos como sedientas serpientes
agotada por deslizarme una vida sobre un húmedo pecho
derramaba la noche en el oscuro corazón del cielo

Decía con ternura a los vientos que sobre el río de la febril noche
fluyeran el barco pasmado por los rojos aromas de las flores
abría las tumbas para que miles de fantasmas desorientados
se oculten de nuevo en el marco de los cuerpos

Si fuera Dios llamaría a mis ángeles una noche

¹⁰³⁹ El neymar o ney es una flauta prominente en la música del Oriente Medio.

a hervir el agua de *Kawzar*¹⁰⁴⁰ en el horno del infierno
con la antorcha ardiente en la mano
expulsaran los dignos de los verdes prados del paraíso
Agotada de la austeridad divina por la medianoche
buscaba un refugio en el lecho del diablo
cambiaba la divina corona dorada
por el abrazo doloroso y oscuro del pecado

¹⁰⁴⁰ La Fuente de Kawzar es uno de los lugares del paraíso que se ha mencionado en los hadices de los musulmanes. Según *El Corán*, en el Día de la Resurrección, el profeta Mahoma y su progenie se reunirán alrededor de esta fuente, y en el mismo lugar, los creyentes de su comunidad se unirán a ellos.

UN POEMA PARA TI

Compongo este poema para ti
en un sediento ocaso del verano
me comienzo a mitad de este siniestro camino
en el viejo sepulcro de esta interminable pena

Este es el último canto de Lālāyi
al lado de la cuna de tu sueño
espero que el sonido de esta voz salvaje
se propagase en el cielo de tu juventud

Permite que mi desorientada sombra
esté alejada y separada de tu sombra
un día nos reuniremos en el cual
solo Dios estará entre nosotros

Me he apoyado en una oscura puerta
oprimo mi dolorida frente
mis dedos finos y fríos, ilusionadamente
con esta puerta abierta

Aquella mujer marcada por la deshonra
que se reía de los inútiles sarcasmos, era yo
pensé ser mi propia voz de existencia
pero por desgracia y lamentablemente, era “mujer”

Tus inocentes ojos cuando se deslizan
sobre este embrollado libro sin comienzo
observarás la rebelión de los tiempos
floreceda en el corazón de cada canto

Aquí, todas las estrellas están apagadas
aquí, todos los ángeles son llorones
aquí, los azahares de la flor Nardo
son menospreciados que las espinas del desierto

Aquí, sobre cada camino está sentado
el demonio de la mentira, de la infamia y de la hipocresía
en el oscuro cielo no veo
la luz de la brillante mañana del conocimiento

Permite que mis ojos de nuevo
se llenen de las gotas del rocío
me sacrifiqué a mí misma para revelar
los rostros de las vírgenes Marías

Me he alejado de la costa del honor
en mi pecho vive la estrella de la tormenta
lamentablemente el estrado de las llamas de mi rabia
es el oscuro espacio de la prisión

Me he apoyado en una oscura puerta
oprimo mi dolorida frente
mis dedos finos y fríos, ilusionadamente
a esta puerta abierta

Con este doble grupo asceta
sé que este combate no será fácil
la ciudad tuya y mía, mi niño dulce
hace tiempo que se ha convertido en el nido del demonio

Llegará un día en que tus ojos un lamentos
se deslicen sobre mi canción dolorosa
me buscarás entre mis palabras
y te dirás que ella fue mi madre

NUEVO NACIMIENTO
(1964)

EL VIENTO NOS LLEVARÁ

En mi pequeña noche, lamentablemente
el viento se cita con las hojas de los árboles
en mi pequeña noche amenaza la ruina

Escucha,
¿oyes el soplo de las tinieblas?
yo con extrañeza observo esta felicidad
yo soy adicta a mi desesperanza
escucha,
¿oyes el soplo de las tinieblas?

Algo está ocurriendo ahora por la noche
la luna está roja y perturbada
y sobre este techo (cielo) que a cada instante amenaza el derrumbe
las nubes, como multitudes enlutadas
parecen esperar el momento de la lluvia

Un instante
y después de eso, ¡nada!
detrás de esta ventana, la noche está temblando
y la tierra,
va dejando de girar
detrás de esta ventana un desconocido
se preocupa por ti y por mí
Oh, verde de los pies a la cabeza
pon tus manos en mis manos enamoradas como un recuerdo abrasador
y entrega tus labios como una cálida sensación del ser
a las caricias de mis labios enamorados
el viento nos llevará, el viento nos llevará

EN LAS AGUAS VERDES DEL VERANO

Más sola que una hoja
con la carga de mis delirantes alegrías
en las aguas verdes del verano
fluyo despacio
hasta la tierra de la muerte
hasta la orilla de las penas otoñales
a una sombra
a la sombra desacreditada del amor
a la sombra fugaz de la felicidad
a la sombra de la inconstancia

las noches que pasea una brisa atolondrada
por el bajo cielo del extrañamiento
las noches en que da vueltas una niebla sangrienta
por las azules calles de mis venas
las noches que estamos solos
con los temblores de nuestra alma, solamente
hierva en el latido del pulso
la sensación de la existencia, de la enferma existencia

“En la espera de los valles hay un secreto”
esto lo han grabado sobre las cimas de las montañas
sobre las aterradoras rocas
aquellos que en su línea de caída
una noche llenaron el silencio de los montes
con una súplica amarga

“en la inquietud de las manos llenas
no hay la tranquilidad de las manos vacías”

“el silencio de las ruinas es hermoso”
esto lo cantaba una mujer en las aguas
en las aguas verdes del verano
parecía que vivía en las ruinas

nosotros contaminamos uno al otro
con nuestro aliento
contaminados por la devoción de la felicidad
nosotros tememos del ulular del viento
de la invasión de las sombras de la duda nosotros
palidecemos en los jardines de nuestros besos
nosotros en todas las ceremonias del palacio de la luz
temblamos de miedo al derrumbamiento

Ahora tú estás aquí
esparcido como el aroma de las acacias
en las calles de la mañana
cargante sobre mi pecho
caliente sobre mis manos
inconsciente, quemado, desmayado en mi cabello
ahora tú estás aquí

Algo extenso y oscuro y abundante
algo turbado como la voz lejana del día
por mis pupilas inquietas
gira y se extiende
tal vez me recogen de un manantial
tal vez me cosechan de una rama
tal vez me cierran como una puerta sobre los posteriores instantes
tal vez...
no veo más

nosotros hemos crecido sobre la tierra vana
nosotros llovimos sobre la tierra vana
nosotros vimos la “nada” en los caminos
montando sobre el amarillo caballo alado
caminaba como un rey

Lamentablemente, somos felices y tranquilos
lamentablemente, somos melancólicos y apagados
felices porque amamos
melancólicos porque el amor es una maldición

MUROS FRONTERIZOS

Ahora, de nuevo, en la noche silente
crecen como plantas
los muros , los divisibles muros fronterizos
para ser el guardián de los campos de mi amor

Ahora, de nuevo, los jaleos impuros de la ciudad
como rebaños de peces perturbados
emigran de la tiniebla de mi orilla
ahora, de nuevo, las ventanas
se ven abiertas al gozoso contacto de los aromas dispersos
ahora, de nuevo, los árboles en el jardín durmiente se desnudan
y la tierra con miles de poros
absorbe las confusas partículas de la luna

Ahora
acércate más
y escucha
los inquietantes impulsos del amor
que se propagan
como el tan tan del tambor de los negros
en el jaleo de la tribu de mi cuerpo

Yo, siento
yo sé
cuándo es el momento de la plegaria
ahora las estrellas
yacen todas juntos.

Yo, al amparo de la noche

desde el final de toda brisa existente, soplo
yo, al amparo de la noche
me derrumbo enloquecida
con mi pesado cabello en tus manos
y te regalo, las flores tropicales de este joven verde cálido

Ven conmigo
ven conmigo a esa estrella
no a aquella, que está a miles de miles de años
alejada de la congelación, y de las escalas nulas de la tierra.
y nadie allí
teme de la claridad

yo en las islas flotantes sobre el agua respiro
yo
estoy en búsqueda de un pedazo del amplio cielo
que esté vacío de la densidad de los diminutos pensamientos

Vuelve conmigo
vuelve conmigo
al inicio de mi cuerpo
al centro aromático de un embrión
al instante en el que fui creada de ti
vuelve conmigo
me he quedado incompleta de ti
ahora las palomas
sobre las cimas de mis senos vuelan
ahora en los capullos de mis labios
las mariposas de los besos piensan en el plan de la fuga
ahora
el altar de mi cuerpo

para la oración de amor está listo

vuelve conmigo
soy incapaz de hablar
porque te quiero
porque “te quiero” es una oración
que viene del mundo de lo vano
y de lo viejo de lo reiterado

vuelve conmigo
soy incapaz de hablar
permíteme guardar la carga de la luna al amparo de la noche
permíteme llenarme
de pequeñas gotas de lluvia
de corazones no crecidos
de formas de niños no nacidos
permíteme llenarme
quizá mi amor sea
la cuna del nacimiento de otro Jesús

MI AMANTE

Mi amante
con ese cuerpo desvergonzadamente desnudo
se paró sobre sus poderosas pantorrillas
como la muerte

Los contornos inquietos curvados
siguen los miembros indomables
de su firme figura
mi amante
parecía pertenecer a las generaciones olvidadas

Parecía que un tártaro
al extremo de sus ojos
está en constante espera de un jinete
parecía que un bárbaro
en el brillo refrescante de sus dientes
está fascinado por la caliente sangre de la caza

mi amante
como la naturaleza
tiene un juicio inevitablemente claro
él, con derrotarme
confirma
la intachable ley del poder
él es salvajemente libre
como un instinto sano
en el fondo de una isla deshabitada
él quita de sus zapatos
el polvo de la calle

con trapos de la carpa de Majnun

Mi amante

como un Dios en el templo de Nepal
parece ser ajeno
desde el comienzo de su existencia
él es un hombre de los siglos pasados
un recordatorio de la belleza real

como el olor de un niño
él a su alrededor
despierta constantemente
los recuerdos inocentes
él es como un ordinario canto agradable
lleno de violencia y sentimiento

Él sinceramente ama
las partículas de la vida
las partículas de la tierra
las penas del hombre
las penas puras

Él sinceramente ama
una calle del pueblo
un árbol
un envase de helado
un cordel de ropa
mi amante
es una persona sencilla
una persona sencilla que yo
he ocultado

en la misteriosa tierra siniestra
entre los arbustos de mis senos
como la última señal de una religión asombrosa

EN LAS FRÍAS CALLES DE LA NOCHE

No estoy arrepentida
yo pienso en esta rendición
en este doloroso rendimiento
yo besé la cruz de mi destino
sobre las colinas de mi homicidio

En las frías calles de la noche
las parejas perpetuamente
abandonan el uno al otro con duda
en las frías calles de la noche
excepto adiós adiós, no se escucha voz alguna

No estoy arrepentida
mi corazón parece fluir al otro lado del tiempo
la vida repetirá mi corazón
y la flor mensajera que encauza en los lagos del viento
ella me repetirá

Oh, ves
cómo mi piel se desprende de sí misma
cómo la leche en las venas azules de mis fríos senos
se moldea
¿y cómo la sangre
comienza
su crecimiento cartílago en mi paciente tripa?
yo soy tú, tú
y la persona que ama
y la persona que en su interior
de repente encuentra un enlace enigmático

con miles de inciertas cosas extrañas
y soy toda la pasión picante de la tierra
que aspira todo el agua en sí
hasta preñar todas las llanuras

Escucha
a mis lejanas voces
en la espesa niebla de los rezos al amanecer
y obsérvame en el silencio de los espejos,
cómo toco las profundidades oscuras de todo los sueños
con los restos de mis manos
y hago tatuajes en mi corazón, como una sangrienta mancha
sobre las felicidades inocentes de la existencia

No estoy arrepentida
habla conmigo, amor mío
del otro yo
que tú la encontrarás en las frías calles de la noche
con los mismos ojos enamorados
y recuérdame a mí en su melancólico beso
sobre los cariñosos contornos de tus ojos

VERSÍCULOS MUNDANOS

Entonces,
el sol se enfrió
y la bendición abandonó las tierras

Y las hierbas se secaron en los desiertos
y los peces se secaron en los mares
y la tierra rechazó a sus muertos
desde aquel momento
la noche en todas las ventanas pálidas
como una imagen dudosa
se condensaba y rebosaba constantemente
y los caminos,
entregaron su curso a la oscuridad

ya nadie volvió a pensar en el amor
ya nadie volvió a pensar en la conquista
y ya nadie,
volvió a pensar en nada

En las cavernas de la soledad
nació la invalidez
la sangre olía a hachís y a opio
las mujeres embarazadas
dieron a luz a bebés sin cabezas
y las cunas por vergüenza
se refugiaron en las tumbas

¡Qué época tan negra y amarga!
el pan había vencido

a la asombrosa fuerza de la misión divina
los profetas hambrientos y miserables
huyeron de las divinas tierras prometidas
y los extraviados corderos de Jesús
ya no oyeron los silbos del pastor
en el pasmo de las llanuras

En los ojos de los espejos
parecían reflejarse invertidas imágenes,
movimientos y colores
y sobre la cabeza de los míseros payasos
y las impúdicos rostros de las prostitutas
ardía un brillante nimbo sagrado
como una sombrilla en llamas

Pantanos de alcohol
con sus venenosos vapores acerbos
sumieron hasta su fondo
la multitud inmóvil de los intelectuales
y los maliciosos ratones
royeron las manuscritos de oro de los libros
en viejos armarios

el sol había muerto
el sol había muerto y el mañana
en la mente de los niños
tenía un significado ambiguo y perdido
ellos dibujaban la extrañeza de esta vieja palabra
en sus cuadernos
con una mancha negra y grande

La gente
el decaído grupo de la gente
apenado y enteco y asombrado
iba de exilio a exilio
bajo la siniestra carga de sus cadáveres
y un doloroso deseo hacia el crimen
se inflama en sus manos

A veces una chispa, una diminuta chispa
destrozaba por dentro de una vez
a este grupo silente y sin vida
ellos se agredían entre sí
los hombres decapitaban a los hombres
con cuchillos
y se acostaban
con muchachas inmaduras
en lechos de sangre

Ellos se ahogaban en su propio terror
y la espantosa sensación de pecar
había paralizado
su espíritu ciego y necio

Cada vez, en las ceremonias de ejecución
cuando la cuerda de la horca
hacia saltar
los perturbados ojos del condenado
ellos se sumergían en sí mismos
y una fantasía erótica
excitaba sus nervios viejos y fatigados

Pero siempre en los rincones de las plazas
veías a estos pequeños criminales
parados
y mirando fijamente
el continuo caer del agua de las fuentes

Quizá todavía
detrás de los ojos aplastados, en el fondo de la congelación
quedaba algo
entre vivo y confuso
que en su esfuerzo exhausto
deseaba creer en la pureza del canto de las aguas
quizá, pero ¡qué vacío sin fin!
el sol había muerto
y nadie sabía
que el nombre de aquella triste paloma
que había huido de los corazones, es la fe

Oh, voz apresada
¿nunca hará tu gloriosa desesperación
un agujero hasta la luz
desde cualquier lado de esta noche detestable?
oh, voz apresada
la última voz de las voces

la luz?

VISITA POR LA NOCHE

Y el rostro asombrado
a través de aquella ventana me dijo:
«quien observa (comprende), tiene la razón
yo soy terrible como la sensación de la pérdida
pero Dios mío,
¿cómo alguien puede temer de mí?
Yo, yo que jamás
he sido nada, menos
que una cometa ligera y callejera
sobre los nebulosos tejados del cielo
a mi amor y pasión y odio y dolor
los ha roído un ratón llamado muerte
en el exilio nocturno del cementerio.»

Y el rostro asombrado
fluía por otro lado de la ventana
como las plantas al fondo del mar
con aquellos continuos contornos afinados y flácidos
que el viento, borraba y desfiguraba
momento a momento,
y el meneo oculto de la noche que atracaba
su cabello suave y alargado
y lo esparcía sobre todo el espacio de la noche
y gritó
«creadme
que no estoy vivo»...
yo a través de él observaba todavía
la densidad de la noche
y los plateados frutos del pino, ay, pero él...

Él se deslizaba sobre todo esto
y su infinito corazón se elevaba
parecía la verde sensación de los árboles
y sus ojos continuaban hasta la eternidad.

«Tenéis razón,
yo nunca después de mi muerte
he tenido el coraje de mirarme en el espejo
y he muerto tantas veces
que ya nada justifica mi muerte
ay,
¿escuchasteis el sonido de los grillos
huyendo hacia el cielo desde el fondo del jardín
al amparo de la noche?»

«Yo pienso que todas las estrellas
han emigrado a un cielo perdido
y la ciudad, la ciudad estuvo muy callada
y yo en todo mi trayecto,
excepto a un grupo de estatuas pálidas
y unos barrenderos
que olían a escombros y tabaco
y los paseantes cansados y sonámbulos
no me enfrenté a nada»

«Lamentablemente,
yo he muerto
y la noche todavía
parece la continuidad de la misma noche inútil»
se calló

y la sensación del lloriqueo
amargó y oscureció la anchura de sus ojos

«Si acaso vosotros
que habéis escondido vuestros rostros
detrás de la melancólica máscara de la vida,
habéis pensado algunas veces,
en esta desilusionada realidad
que los vivos de hoy
no son más que los escombros de los vivos?
parecía que un niño
haya envejecido en su primera sonrisa
y el corazón de esta inscripción rayada
– manipulada en sus líneas principales –
ya no sentirá confianza por su reputación pedregosa»

«Quizá la adicción al vivir
y el consumo constante de los analgésicos
han dirigido al abismo
los deseos limpios y simples y la humanidad
quizá han exiliado el alma
a la soledad de una isla deshabitada
quizá he soñado con los grillos
entonces, estos desmontados
apoyados en sus lanzas de madera pacientemente,
¿son aquellos montados a caballo?
y estos adictos torcidos delgados
¿son aquellos íntegros místicos sabios?
¿así que, es verdad, es verdad que el hombre
Ya no cree en la aparición
y las jovencitas enamoradas

han arrancado sus ojos fácil creyentes
con las largas agujas de bordadura?»

«Ahora se siente
el zumbido grito de los cuervos
en los profundos sueños del alba
los espejos entran en sí
y las figuras peculiares y solitarias
se rinden
frente a la primera señal del conocimiento
y a la oculta invasión de las siniestras pesadillas»

«Lamentablemente,
yo, con todos mis recuerdos
de la sangre, que no componía más que la épica sangrienta
y del orgullo, el orgullo que jamás
vivía tan humillado,
parada al fin de mis oportunidades,
escucho: ni un sonido
y observo: ni una hoja moviéndose
y mi nombre que era el aliento de toda pureza
ni siquiera revuelve el polvo de las tumbas»

Tembló
y estalló hacia sí mismo
y sus suplicantes manos
se acercaron a mí a través de las ventanas
como suspiros prolongados

«Hace frío
«Y el viento

corta mis contornos
¿acaso, hay alguien todavía en este mundo
que no teme
por enfrentarse
con su rostro mortal?»

«¿Acaso, no ha llegado la hora
en que esta ventana se abre, se abre, se abre, se abre
en que el cielo llueva
y el hombre sobre el muerto cadáver suyo
rece lloriqueando?»

Quizá un pájaro gimió
o fue el viento entre los árboles
o fui yo misma que subía
como una ola llena de pesadumbre y vergüenza y dolor,
enfrentada a mi corazón sellado
y observaba a través de la ventana
a aquellas dos manos, aquella amarga reprensión
abiertas, y todavía estiradas hacia mí
a la luz de un engañoso amanecer
y una voz
que gritaba en el horizonte:
«adiós»

LA ALUCINACIÓN VERDE

Todo el día lloraba en el espejo
la primavera había entregado mi ventana
a la alucinación verde de los árboles
mi cuerpo no cabía dentro del capullo de mi soledad
y el olor de mi corona de cartón
había contaminado
el espacio de aquel territorio sin sol

No podía
ya no podía
el bullicio callejero, el canto de los pájaros
el golpe de las faltantes bolas de popelín
y el fugaz jaleo de los niños
y el baile de los globos
como burbujas de jabón
subían por el extremo de una cadena de hilos
y el viento, el viento parecía jadear
al fondo del más profundo de los oscuros momentos del acto sexual
y presionaban
las vallas del castillo silencioso de mi confianza
y de las viejas aberturas, llamaban a mi corazón con su propio nombre

Todo el día mi mirada
se fijaba a los ojos de mi vida
a aquellos ojos preocupados y asustados
que huían de mi constante mirada
y como mentirosos
se amparaban en una solidaridad segura

¿Cuál cima? ¿Cuál pico?
¿acaso todos estos trayectos espirales
no alcanzarán el punto de confluencia y final
en aquella boca fría succionadora?
¿qué me disteis simples palabras de engaño,
y austeridad de cuerpos y placeres?
¿no era más engañoso si colocaba una flor en mi cabello
de este fraude, de esta corona de cartón
que huele alrededor de mi cabeza?

Cómo me conquistó el espíritu del desierto
y el hechizo de la luna me alejó del rebaño
cómo el inconcluso de mi corazón creció
y ninguna mitad completó esta mitad
cómo me puse de pie, mientras observaba
que el suelo se vaciaba de apoyo bajo mis pies
y el caluroso cuerpo de mi pareja
no replica como esperaba mi cuerpo vano

¿Cuál cima? ¿Cuál pico?
denme refugio, oh, lámparas turbadas
y luminosas casas escépticas
donde las lavadas prendas se tuercen sobre su soleado techo
en los brazos de los humos aromáticos

Denme refugio, oh, mujeres sencillas y completas
que más allá de la piel,
el punto de sus delicados dedos sigue
el trayecto del grato movimiento del feto
y en la abertura de su cuello
siempre el aire se mezcla con el aroma de la leche fresca

¿Cuál cima? ¿Cuál pico?
denme refugio
oh, hornos llenos de fuego – herraduras de felicidad –
y cantos de vajillas de cobre en el pavonado de la cocina
y susurros melancólicos de la máquina de coser
y enfrentamientos diarios de alfombras y escobas
denme refugio,
oh, amores codiciosos
que el doloroso anhelo de supervivencia
adorna vuestros lechos de invasión
con el agua de hechizo y las gotas de sangre

Todo el día, todo el día
abandonada, abandonada como una carroña sobre el agua
fluía hacia un acantilado más espantoso
hacia las cuevas marinas más profundas
y los peces más carnívoros
y mis finas vértebras traseras
sufrieron por la sensación del temor

No podía, no podía más
el golpear de mis pies se percibía por la negación del camino
y mi desesperanza se había hecho más amplia que la paciencia de mi alma
y aquella primavera, y aquella alucinación verde
que pasaba por la ventanilla, decía con mi corazón:
«mira
tú nunca avanzaste
tú, caíste»

PAREJA

La noche cae
y después de la noche, la oscuridad
y después de la oscuridad
los ojos
las manos
y los alientos, los alientos, y los alientos...
y el ruido del agua
cayendo gota a gota a gota del grifo

Después dos puntos rojos
de dos cigarrillos encendidos
el tic-tac del reloj
y dos corazones
y dos soledades

LA CONQUISTA DEL JARDÍN

Aquel cuervo que voló
sobre nuestras cabezas
y penetró en el turbio pensamiento de una nube errante
y su voz cruzó la anchura del horizonte como una lanza corta
llevará consigo nuestras noticias a la ciudad

Todos saben
todos saben
que tú y yo de aquella fría abertura hosca
vimos el jardín
y de aquella lejana rama juguetona
cosechamos la manzana

Todos temen
todos temen, pero tú y yo
nos unimos a la lámpara y al agua y al espejo
y no temimos

No se trata de un frágil enlace de dos nombres
ni de atarse en las viejas hojas de un cuaderno
se trata de mi feliz cabello
con las quemadas amapolas de tu beso
y la intimidad de nuestros cuerpos, en un rincón
y el brillo de nuestra desnudez
como escamas de peces en el agua
se trata de la plateada vida de una canción
que canta de madrugada la pequeña fuente de agua

En aquel fluido bosque verde

una noche a los conejos,
y en aquel indiferente mar turbio
a las conchas llenas de perlas,
y en aquella triunfante montaña extraña
a las jóvenes águilas, preguntamos nosotros
qué teníamos que hacer

Todos saben
todos saben
que nosotros hemos alcanzado al sueño frío y silencioso de los fénix
nosotros hallamos la realidad en el huerto
en la tímida mirada de una flor desconocida,
y la supervivencia en un momento sin límite
cuando dos soles se miraron fijamente

No se trata de un asustado murmullo en las tinieblas
se trata del día y de ventanas abiertas
y de aire fresco
y un horno donde las cosas inútilmente se queman
y una tierra fecundada por otra siembra
y el nacimiento y la evolución y el orgullo
se trata de nuestras enamoradas manos
que han construido sobre las noches un puente
del mensaje del aroma, de la luz y de la brisa

Ven al prado
al gran prado
y llámame, por detrás del aliento de la flor de seda
como lo hace la gacela a su pareja

Las cortinas están llenas de un oculto sollozo

y las inocentes palomas
desde lo alto de su torre blanca
miran la tierra

LA ROSA

La rosa

la rosa

la rosa

Él me llevó al jardín de las rosas

y en la oscuridad, puso una rosa sobre mi ansioso cabello

y finalmente

se acostó sobre el pétalo de la rosa conmigo

Pájaros paralizados

árboles inexpertos y estériles, ventanas selladas

debajo de mi corazón y en el fondo de mi espalda

ahora está creciendo una rosa

una rosa

roja

como una bandera

en la resurrección

¡Oh! estoy encinta, estoy encinta, estoy encinta

EL PÁJARO SOLAMENTE ERA UN PÁJARO

El pájaro dijo: «¡vaya olor! ¡Vaya sol! Ay,
ha llegado la primavera
y yo iré encontrando mi pareja»

El pájaro saltó del borde de la terraza
saltó como un mensaje y se fue
el pájaro era pequeño
el pájaro no pensaba
el pájaro no leía el periódico
el pájaro no tenía deudas
el pájaro no conocía a los hombres

El pájaro en el aire
y sobre las lámparas de peligro
saltaba en la altura de la ignorancia
y experimentaba
los instantes azules

El pájaro, ay, solamente era un pájaro

SALUDARÉ DE NUEVO AL SOL

Saludaré de nuevo al sol
a los arroyos que fluían en mi
a las nubes que eran mis alargados pensamientos
al doloroso crecimiento de los álamos del jardín
que pasaban conmigo por las estaciones secas
a las bandadas de cuervos
que me traen de regalo
el aroma de los campos nocturnos
a mi madre, que vivía en el espejo
y reflejaba la imagen de mi vejez
y también voy a saludar a la tierra,
que rellenó su inflamado interior con semillas verdes
por la pasión de reproducirme

Vendré, vendré, vendré
con mi cabello: el olor continuo de la tierra
con mis ojos: las densas experiencias de oscuridad
con los arbustos que he cosechado de las arboledas más allá de la pared
vendré, vendré, vendré
y el umbral se llenará de amor
y yo, en el umbral,
saludaré de nuevo a los que aman
y la muchacha que aún está ahí
parada en el umbral lleno de amor

NUEVO NACIMIENTO

Toda mi existencia es un canto oscuro
que perpetuamente te llevará dentro de sí
al alba de los florecimientos y el crecer eterno
yo en este canto te suspiré ¡oh!
yo en este canto
te injerté al árbol y al agua y al fuego

Tal vez la vida sea
una mujer que pasa por la calle con su cesta todos los días
tal vez la vida sea
una cuerda con la que un hombre se cuelga de una rama
tal vez la vida sea un crío que regresa de la escuela

Tal vez la vida sea encender un cigarrillo durante un flojo intervalo
entre dos actos de amor
o puede que sea la confusa mirada de un transeúnte
que se quita el sombrero
y con una sonrisa vana le dice a otro transeúnte “buenos días”

Tal vez la vida sea aquel instante sellado
en que mi mirada se destruye en las pupilas de tus ojos
y en esto hay una sensación
que yo la voy a mezclar con la percepción de la luna y la impresión de las noches
en un cuarto del tamaño de la soledad
mi corazón
que tiene el tamaño del amor
contempla los simples pretextos de su felicidad
y el hermoso decaimiento de las flores en la maceta
y el arbusto que plantaste en el jardín de nuestra casa

y el canto de los canarios
que cantan el mismo tamaño de una ventana

¡Oh!...

esto es lo que me pertenece
esto es lo que me pertenece
lo que me pertenece
es un cielo que la caída de una cortina me lo quita
lo que me pertenece
es bajar por una escalera abandonada
y llegar a algo podrido y perdido
lo que me pertenece es un paseo melancólico en el jardín de los recuerdos
y perder la vida en una apenada voz que me dice:
«adoro tus manos»

Plantaré mis manos en el huerto
se harán verdes, lo sé, lo sé, lo sé
y las golondrinas pondrán huevos
en los huecos de mis dedos tintados
pondré pendientes en mis orejas
de dos cerezas rojas gemelas
y pegaré el pétalo de la flor dalia a mis uñas
hay una calle donde
los chicos que estaban enamorados de mí
todavía con el pelo enredado y cuellos finos y piernas delgadas
piensan en las inocentes sonrisas de una chiquilla
que una noche el viento se llevó consigo

Hay una calle que mi corazón
ha robado entre los barrios de mi infancia

el viaje de una forma por la línea del tiempo
y fecundar la línea seca del tiempo por una forma
una forma de una imagen consciente
que regresa de la fiesta de un espejo

Y es de esta manera
que alguien muere
y alguien permanece
ningún pescador cazará perlas
en un diminuto riachuelo que cae en un charco.

Yo conozco
a una pequeña hada triste
que se aloja en el océano
y despacito, despacito
toca su corazón con una mágica flauta
una pequeña hada triste
que de noche muere de un beso
y al amanecer nace de un beso

CREAMOS EN EL COMIENZO DE LA ESTACIÓN FRÍA
(1965)

CREAMOS EN EL COMIENZO DE LA ESTACIÓN FRÍA

Y esta soy yo
una mujer sola
en el umbral de la estación fría
al inicio de la percepción de la ensuciada existencia de la tierra
y la simple y penosa desesperación del cielo
y la incapacidad de estas manos de cemento
el tiempo pasó
el tiempo pasó y el reloj sonó cuatro veces
el reloj sonó cuatro veces
hoy es el primer día del mes dey¹⁰⁴¹
yo conozco el secreto de las estaciones
y entiendo lo que dicen los momentos
el salvador está dormido en la tumba
y la tierra, la tierra receptora
insinúa la tranquilidad
el tiempo pasó y el reloj sonó cuatro veces
sopla el viento en la calle
sopla el viento en la calle
y yo pienso en la fecundación de las flores
y en botones florales con delgados tallos anémicos
y en este tuberculoso tiempo agotado
y en el hombre que pasa al lado de los árboles mojados
un hombre cuya serie azul de sus venas
subía por los dos lados de su garganta
como serpientes muertas
y en sus alteradas sienas repetían
aquella sangrienta sílaba

¹⁰⁴¹ En la agenda persa, el invierno comienza con el mes dey, que es el 22 de diciembre.

hola
hola
y yo pienso en la fecundación de las flores
en el umbral de la estación fría
en la ceremonia de luto de los espejos
y la comunidad lúgubre de las pálidas experiencias
y este ocaso preñado del conocimiento del silencio
cómo es posible dar la orden de detenimiento
a la persona que se va tan paciente
cargante
y desorientada
cómo es posible decir al hombre que no está vivo,
y nunca lo ha estado
el viento sopla en la calle
los solitarios cuervos de aislamiento
pasean por los viejos jardines del aburrimiento
y la escalera tiene una altura muy baja
ellos llevaron consigo el palacio de los cuentos
la credulidad de un corazón
y ahora
cómo es posible que una persona se levante a bailar
y a echar su cabello de infancia
en las aguas corrientes
y, ¿finalmente pisará bajo sus pies
la manzana que había cosechado y olido?
oh, amor mío, oh, mi único amor,
cuántas negras nubes esperan la ceremonia del sol
parecía estar en el camino encarnado del vuelo
cuando un día aparecieron aquellos pájaros
eran como los verdes contornos de la fantasía
aquellas frescas hojas que respiraban en la pasión de la brisa

como si
aquellas llamas púrpuras que quemaban en las purificadas mentes de las ventanas
no fueran nada más que una inocente impresión de las lámparas
soplaba el viento en las calles
este es el principio de la ruina
aquel día que se arruinaron tus manos, también, soplaba el viento
queridas estrellas
queridas estrellas de cartulina
cuando la mentira empieza a soplar en el cielo
¿de qué manera confiaremos en las azoras de los profetas avergonzados?
nos reuniremos como los milenarios muertos, y luego
el sol juzgará sobre nuestros corruptos cadáveres
yo tengo frío
yo tengo frío y creo que jamás me calentaré
oh, amor mío, mi único amor, «¿qué edad tenía aquel vino?»
fíjate que aquí
el tiempo cuánto pesa
y los peces cómo roen mis carnes
¿por qué siempre me mantienes al fondo del mar?
tengo frío y sé
que de todas las rojas alucinaciones de las amapolas salvajes
excepto unas cuantas gotas de sangre, nada quedará
abandonaré los contornos
así mismo, abandonaré el conteo de números
y entre las figuras geométricas limitadas
me refugiare en los sensoriales campos de la inmensidad
yo estoy desnuda, desnuda, desnuda
estoy desnuda como los silencios entre las palabras de cariño
y mis heridas todas son de amor
de amor, de amor, de amor
yo he trasladado esta desorientada isla

de la revolución del océano
y de la explotación de la montaña
y el secreto de aquel ser unido fue la fragmentación
que de sus más reducidas partículas, nació el sol
¡hola noche inocente!
saludos a la noche que convierte los ojos de los lobos del desierto
en hoyos óseos de fe y confianza
y al lado de tus arroyos, los espíritus de los sauces
huelen los espíritus de las hachas
yo vengo del mundo de los indiferentes juicios, palabras y sonidos
y este mundo se parece al nido de los serpientes
y este mundo está lleno del sonido de los pies de la gente
que en cuanto te está besando
en su mente está tejiendo la cuerda de tu ejecución
¡hola noche inocente!
entre la ventana y la mirada
siempre hay una distancia
¿por qué no me fijé bien?
parecía que mi madre había llorado aquella noche
aquella noche que yo llegué al dolor y el embrión se formó
aquella noche que me convertí en la novia de los racimos de acacias
aquella noche que Isfahán estuvo lleno de reverbero de azulejos
y la persona que era mi mitad había vuelto a mi embrión
y yo la veía en el espejo
que era limpia y clara como el espejo
y de repente me llamó
y yo me convertí en la novia de los racimos de acacias
parecía que mi madre había llorado aquella noche
qué iluminación tan inútil sobrepasó por esta sellada ventanilla
¿por qué no me fijé bien?
todos los momentos de la felicidad

sabían que tus manos se arruinarían
y no me di cuenta
hasta aquel momento que la ventana del reloj se abrió
y aquel triste canario sonó cuatro veces
sonó cuatro veces
y yo me enfrenté a aquella mujer pequeña
cuyos ojos eran como nidos vacíos de los fénix
y tan apresurada se iba en sus muslos
que parecía llevar
la virginidad de mis lujosas ilusiones
consigo hacia el lecho
¿cepillaré de nuevo mi cabello en el viento?
¿plantaré de nuevo violetas en el jardín?
y, ¿colocaré los geranios
en el cielo detrás de la ventana?
¿bailaré de nuevo sobre los vasos?
¿me llevará de nuevo el timbre de la puerta hacia la espera de la voz?
dije a mi madre: «ya se acabó»
dije: «siempre ocurre antes de lo que piensas
debemos mandar condolencias al periódico»
el hombre necio
el hombre necio llena de confianza
mira cómo sus dientes
al momento de masticar cantan
y sus ojos
al momento de observar desgarran
y él cómo pasa por el lado de los árboles
paciente
cargante
y desorientado.
A las cuatro de la tarde

en el momento que la serie azul de sus venas
subían por los dos lados de su garganta
como serpientes muertas
y en sus alteradas sienes repetían
aquella sangrienta sílaba
hola
hola
¿acaso tú, alguna vez has oído aquellos cuatro tulipanes azules?
el tiempo pasó
el tiempo pasó y la noche cayó sobre las desnudas ramas de acacia
la noche se deslizaba detrás de cristales de las ventanas
y con su fría lengua
traga los deshechos del día
¿de dónde vengo yo?
¿de dónde vengo yo
que huelo tanto a la noche?
el suelo de su sepulcro todavía está fresco
me refiero al sepulcro de aquellas dos manos verdes
qué cariñoso eras amor mío, qué cariñoso eras mi único amor
qué cariñoso eras cuando mentías
qué cariñoso eras cuando cerrabas los párpados del espejo
y cuando cosechabas las arañas
de los alámbricos tallos
y en la cruel negrura me llevabas hacia el pasto del amor
hasta que se sentase sobre la cara de la hierba
aquel aturdido vapor consecuencia de la excitación del fuego
y aquellas estrellas de cartulina
giraban alrededor del interminable círculo
¿por qué la palabra se dice con la voz?
¡por qué invitaron la vista a la casa de la mirada!
¿por qué acariciaron el virgen cabello?

observa que cómo aquí
la vida de aquella persona que conversó con las palabras
y tocó con la mirada
y con las caricias se apartó de la repulsión
se ha crucificado con las vigas de alucinamiento
y sobre su rostro
cómo quedó el rastro de las cinco ramas de tus dedos
que eran como cinco letras de verdad
¿qué es el silencio?, ¿oh, qué es amor mío?
qué es el silencio aparte de palabras indecibles
yo no puedo hablar, pero el lenguaje de los gorriones
es el lenguaje de la vida
de las oraciones habituales del rito de la naturaleza
el lenguaje de los gorriones significa: primavera, hoja, primavera,
el lenguaje de los gorriones significa: brisa, aroma, brisa
el lenguaje de los gorriones muere en la fábrica
quién es la que va por el camino de la eternidad
hasta el momento monoteísta
y siempre ajusta su reloj
con la lógica matemática de las restas y las divisiones.
quién es la que considera el canto del gallo
como el olor del desayuno
en vez del inicio del corazón del día
quién es la que lleva puesta una corona de amor
y se ha podrido entre los vestidos de la novia
así que el sol finalmente
no brilló sobre los dos desilusionados polos
a la vez
tú te has vaciado de la resonancia de los azulejos
y yo estoy tan llena que oran sobre mi voz
felices cadáveres

tristes cadáveres
silenciosos cadáveres pensativos
amables, elegantes y exquisitos cadáveres
en las estaciones de horas precisas
y en los campos sospechosos de luces temporales
y la pasión de comprar frutos corruptos de inutilidad
¡oh!
¿qué tipo de personas están preocupadas
por los incidentes en las cruces?
y estos silbatos de parada
en el momento que debería, debería,
debería un hombre aplastarse bajo las ruedas del tiempo,
un hombre que pasa al lado de los árboles...
¿de dónde vengo yo?
dije a mi madre: «ya se acabó»
dije: «siempre ocurre antes de lo que piensas
debemos mandar condolencias al periódico»
hola soledad extraña
te entregamos el cuarto
porque las oscuras nubes son siempre
los profetas de los nuevos versículos purificados
y en el martirio de una vela
existe un brillante secreto de lo cual
lo conoce aquel último y más alargado de las llamas

creamos
creamos en el comienzo de la estación fría
creamos en las ruinas del jardín de la imaginación
en las derribadas y desempleadas hoces
y en las semillas apresadas
mira como nieva

quizá la realidad fue aquellas dos manos jóvenes, aquellas dos manos jóvenes
que se tumbaron bajo la precipitación interrumpida de la nieve
y el próximo año, cuando la primavera
se acueste con el cielo detrás de la ventana
y en su cuerpo revienten
los verdes aspersores de los ligeros tallos
florecerán, amor mío, oh, mi único amor,
creamos en el comienzo de la estación fría

SIENTO PENA POR EL HUERTO

Nadie piensa en las flores
nadie piensa en los peces
nadie quiere creer
que el huerto está muriendo
que la mente del huerto poco a poco
se está vaciando de los recuerdos verdes
y la sensación del huerto parece ser algo particular
que ha podrido en el aislamiento del huerto.
El patio de nuestra casa está solo
el patio de nuestra casa
bosteza
mientras espera la lluvia de una nube desconocida
y el *howz*¹⁰⁴² de nuestra casa está vacío
las pequeñas estrellas inexpertas
caen a la tierra desde la altura de los árboles
y desde las pálidas ventanas del hogar de los peces
por la noche, se escucha el sonido de la tos
el patio de nuestra casa está solo.
Mi padre dice:
ya viví mi vida
ya viví mi vida
ya he recogido lo que tenía que recoger
y he hecho lo que tenía que hacer
en su cuarto, desde la mañana hasta la tarde,
o lee *Šāhnāmeḥ*
o *Nāsej-al-tavārij*¹⁰⁴³

¹⁰⁴² En la arquitectura tradicional persa, un *howz* es una piscina pequeña con ejes simétricos posicionados centralmente.

¹⁰⁴³ Es un libro sobre la historia general del universo escrito por Mirza Mohammad-Taghi Sepehr (*Lesān-ol-molk*), en nueve volúmenes.

mi padre dice a mi madre:
malditos sean todos los peces y todas las gallinas
cuando yo muera
qué más importa
si el huerto existe o no existe
me conformo con la pensión de jubilación.
Toda la vida de mi madre
es una alfombra de oración extendida
en el umbral espantoso del infierno
mi madre siempre al fondo de cada cosa
busca la huella del pecado
y cree que la impiedad de una planta
ha manchado todo el huerto.
Mi madre reza todo el día
mi madre es una pecadora natural
y sopla sobre todas las flores
y sopla sobre todos los peces
y sopla sobre ella misma
mi madre está en espera de la aparición
y el perdón que va a descender.
Mi hermano llama el huerto, cementerio
mi hermano se ríe del alzamiento de las hierbas
y cuenta
los cadáveres de los peces
que se convierten en partículas expiradas
bajo la enferma piel del agua
mi hermano es adicto a la filosofía
mi hermano cree que la curación del huerto
depende de su destrucción.
Él se embriaga
y apuñala a la puerta y la pared

e intenta decir
que está muy dolido y cansado y desesperado
él lleva su desilusión consigo, al igual que
su documento de identidad, su calendario, sus servilletas y encendedores y su bolígrafo
por las callejuelas
y su desilusión
es tan pequeña que cada noche
se pierde en la multitud de las tabernas.
Y mi hermana que era amiga de las flores
y cuando mi madre le pegaba
contaba las sencillas palabras de su corazón
a la amable y silenciosa unión de ellas
y a veces invitaba la familia de los peces
a la ceremonia del sol y los dulces...
La casa de ella se encuentra al otro lado de la ciudad
ella en su falsa casa
y en el apoyo amoroso de su falso esposo
y bajo las ramas de los falsos manzanos
canta falsas canciones
y da a luz a niños reales (naturales)
ella,
cada vez que nos visita
y los bordes de su falda se ensucian con la pobreza del huerto
se baña de perfume
ella,
cada vez que nos visita
está preñada.
El patio de nuestra casa está solo
el patio de nuestra casa está solo
todo el día
detrás de la puerta se escucha el sonido de fragmentación

y explosión
nuestros vecinos en vez de plantar flores en la tierra de su huerto
todos han plantado mortero y ametralladora
todos nuestros vecinos han cubierto sus azulejos *howz*
y los azulejos *howz*
sin desear
se han convertido en almacenes de pólvora
y los niños de nuestra calle
han llenado sus mochilas con pequeñas bombas.
El patio de nuestra casa está confuso.
Yo tengo miedo del tiempo que ha perdido su corazón
tengo miedo al imaginar la inutilidad de todas estas manos
y al visualizar la alineación de todas estas caras
yo estoy sola
como un estudiante
al que le encanta locamente la Geometría.
y pienso que todavía es posible llevar al hospital el huerto
yo creo...
yo creo...
yo creo...
y el corazón del huerto se ha inflamado bajo el sol
y la mente del huerto se está vaciando,
poco a poco, de los verdes recuerdos

EL PÁJARO ES MORTAL

Me siento melancólica
me siento melancólica

Voy a la terraza y deslizo mis dedos
sobre la piel estirada de la noche
las lámparas de la relación están oscuras
las lámparas de la relación están oscuras
nadie me presentará al sol
nadie me llevará a la ceremonia de los gorriones
recuerda el vuelo
el pájaro es mortal